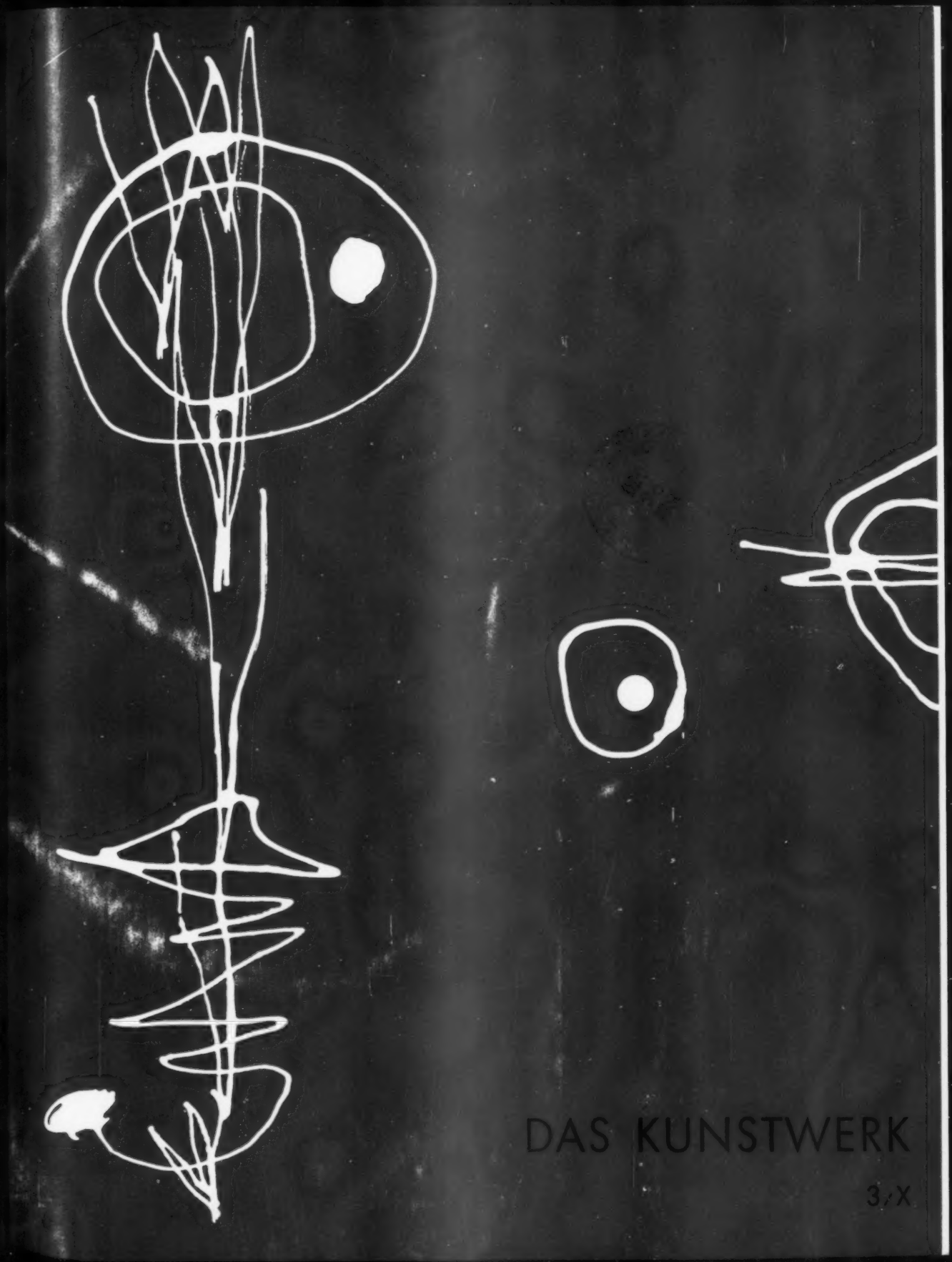


DAS KUNSTWERK

3/X

DAS KUNSTWERK
Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer

Heft 3 1956/57

INHALT

Werner Luft: Malerei in Berlin 3
Werner Luft: Malerei in Norddeutschland 6
Hans Maria Wingler: Malerei in Hessen 9
Anton Kerschbaumer — Aus seinen unveröffentlichten Tagebüchern und Briefen 14
Hanna Grisebach: Max Peiffer-Watenphul 16
Heinz Spielmann: Methode 49
Hanns Theodor Flemming: Abstrakte Kunst unterm roten Stern 50
Ausstellungen 51
Bücher 54
Kurzbiographien 59
Notizbuch der Redaktion 62
Mitteilungen der Gesellschaft der Freunde junger Kunst e. V. 64

Farbtafeln: Willi Baumeister, Montaru, 1953, Öl
Max Peiffer-Watenphul, Ca' Foscari, 1947, Öl, 64 x 78 cm
Umschlag: Klaus J. Fischer

Vor 50 Jahren, am 22. Oktober 1906, starb Paul Cézanne. Ein großer Teil seines Werkes, von dem aus die moderne Malerei ihren Anfang nahm, wurde kürzlich in Zürich und München gezeigt. Darunter befand sich auch das nebenstehende Bild „Kastanienbäume von Jas de Bouffau", 1855—87, aus der Sammlung Frick, New York.

3/ X

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK erscheint jeden zweiten Monat und kostet im Halbjahresabonnement (3 Hefte) 12,60 DM. Einzelheft 4,50 DM. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind möglich jeweils 4 Wochen vor Jahresschluß. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.

Verlag: Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.

Vertrieb: Agis-Verlag, Krefeld, Goethestraße 79. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Lützelsteiner Weg; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstraße 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72, Charlotte Street, London W 1, Price Pfund Sterling 2.2. per year post free. Single issues 8 s.; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentinien).

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon 5388 u. 3586.

Anzeigenverwaltung beim Verlag, Krefeld, Goethestr. 79, Telefon 2 44 10, Telegrammadresse Agisverlag. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 4 gültig.

Druck: Druckerei Wessel, Baden-Baden. Der Textteil ist gedruckt auf Reflexpapier der Reflex-Papier-Fabrik Felix Heinr. Schoeller GmbH Düren. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler Stuttgart-S. Typografie: Klaus J. Fischer.

Das vorliegende Heft schließt als dritte Folge die Reihe „Deutsche Malerei der Gegenwart" ab. Im Heft 2/VII behandelten Dr. Juliane Roh die Malerei im bayerischen, Dr. Anton Henze die Malerei im westfälischen Raum. Im Heft 1/VIII schrieb Hanna Grisebach über die südwestdeutsche, Dr. Eduard Trier über die rheinische und K. F. Ertel über die rheinpfälzische Malerei der Gegenwart. Im vorliegenden Heft berichtet Dr. Werner Luft über die Malerei in Berlin und Norddeutschland und Hans Maria Wingler über die Malerei in Hessen. Dabei handelt es sich um mehr inventarisierende als kritisch urteilende Berichte. Anschließend veröffentlichen wir erstmalig Auszüge aus dem schriftlichen Nachlaß des 1931 verstorbenen Malers Anton Kerschbaumer, an dessen bedeutendes Werk eine Gedächtnisausstellung bei Günther Franke, München, (1. Dezember bis 15. Januar 1957) dankenswerterweise erinnert.

Die Redaktion

Werner Luft

Malerei in Berlin

In Hamburg ist die Kunst eine Feierabendangelegenheit, über die man Ansichten austauscht; in München ist Kunst seit Ludwigs Zeiten traditioneller Dekor der Stadt. In Berlin ist sie ein Reagens. In München und Hamburg kennt niemand Betriebsamkeit. In Berlin gab es sie immer. Es geht dieser Stadt um Selbstbestätigung und da sie stets wach und wachsam war, weiß sie heute genau, daß sie um ihren moralischen Bestand kämpfen muß. Mit Hektik hat das nichts zu tun. Es wird ein Erbe verteidigt, das die Politik nicht nehmen soll. Ist das Engagement echt und nicht nur propagandistisch organisiert in Filmwochen und Messen, muß es sich in den Werkstätten beweisen und bewähren.

Als die große Gesamtschau Schmidt-Rottluffs in Kiel und in Hamburg erschien, wurde sie mit Respekt zur Kenntnis genommen. Bedeutung und Geltung des Meisters begründeten sich nochmals. Die Berliner aber gingen zu ihm wie zu sich selbst, um zu bekräftigen, daß diese Leistung in ihrer Stadt vollbracht worden war. Der Sachse Schmidt-Rottluff ist Berliner! Er und Carl Hofer ragen mit ihrem Werk nicht nur erinnernd an die Zeit der zwanziger Jahre in dies Jahrzehnt, sondern auch maßgebend. Wer wollte, könnte einen Großteil von dem, was in der Gegenwart Berliner Malerei ist, auf sie beziehen, aus des Sachsen Systematik im Bildbau, seine rationale Klarheit im Thema, auf des Süddeutschen visionäre Kraft, seinen Mut zum Gefährdeten wie zum Bergenden. Mochte — bei beiden — zuletzt manches mitunter grell erscheinen, bei Schmidt-Rottluff in den Farben, etwa wenn er seine Gelbs sehr unvermutet gegen Blau setzt, bei Hofer, wenn er uns fassungslos dem nackten Grauen aussetzte, so waren sie darin noch Berliner, daß sie auch das Bedenkliche wagten.

Es besteht die Gefahr, daß in Berlin wie allerorts eine Jugend nachfolgt, die allzu beflissen das Erbe und nicht die Tradition der Väter verwaltet. Es ist etwas anderes, wenn ein Mann wie Heinrich Graf Luckner in seiner Traditionalität, ohne sie ins Provinzielle zu verengen, Erfahrungen Marées und Cézannes mit solchen des Nachexpressionismus zusammenfinden läßt, in der patrizischen Reserve sogar mit solchen Liebermanns, statthalterisch und norddeutscher als manch anderer in dieser Stadt. Zu fragen ist jedoch, ob ein junger Maler wie Henning Zobel in seinen Bildern Motiv und Duktus des mittleren Expressionismus (Pechstein, Jaekkel) wiederholen darf, wenn seine Malerei einen Auftrag an uns haben soll. Rudolf Maukes abstrakte Kompositionen sind vielleicht zu gepflegt, als daß sie uns genügen dürften. Nichts bricht hier durch, nichts bricht aus: alles wartet noch ab. Hilmar Seidner, drei-

ßigjährig und auch im Bann des Bewährten, versucht energischer solche Hemmung zu überwinden. Was figural aufscheint, unterwirft sich den Verwandlungen, die die Fläche fordert und ordnet sich der Kurvatur des Strichs unter. Das wirkt selbständig, zumal genrehafte Züge dabei verloren gehen. Die finden sich eher bei den Alten, bei Werner Laves etwa, illustrativ vorgetragen, aus nachimpressionistischem Vergnügen an der Momentaufnahme des Alltags, berlinerisch in der Lust an der Anekdote, in der Entdeckung atmosphärischer Reize. Hermann Teuber (Abb. S. 17) ist das Anekdotische nur Vorwand, sowohl im Figürlichen wie in den Stadtansichten. Darin ist nicht der Fontane des Pläsierlichen, um einen Ausdruck Gottfried Benns zu gebrauchen, sondern der Fontane der Mathilde Möhring, jener Fontane, der das nüchterne Stadtrandbild Berlins schildert oder jener, bei dem Rex und Czako im pointelosen Gespräch einen Feldweg entlangreiten. Nur, daß die Offizieruniformen hier ausgewechselt sind gegen Zirkus- oder Jockeytrachten und derart der Eindruck ins Maskierte, Kulissenhafte transponiert wird, unromantisch, sorgsam in der Mache, zumal graphisch.

Werner Heldt

In Berlin ist jeder ausgesetzt und rennt mitunter zwischen den bröckelnden Mauern umher, spürt den Käfig um sich. Ganz und gar Käfig sind die Mauern Werner Heldts (Abb. S. 17). Die frühen Bilder Heldts mochten bei Utrillo eingesehen haben. Der spätere Heldt hingegen: sprachlos und kalt, im Winde klirrend die Fahnen und kein Sonnenschein der Erde. Was auf derartigen Bildern farbig ist, Lust des Auges, stirbt unter dem tünchenden Pinsel. Die Helldunkelkontraste schrillen. Seit Heldts Tod 1954 erlosch eine klare Stimme dieser Stadt. In Berlin hatte es bereits Käthe Kollwitz und George Grosz gegeben. Immer wieder wird hier ein äußerster Kältepol ausgelotet. Die Variationen sind zahlreich. Carl-Heinz Kliemanns „Siedlung" (Abb. S. 18) bohrt mit ihrem Fluchtlinienbündel in den Hintergrund. Aber dort halten die großen Dunkelungen Blick und Weiterungen auf. Auch hier ein Weltende. Teuber, Heldt, Kliemann, Ernst Schumacher sind divergierende Maler in der künstlerischen Absicht; dennoch nähren sie alle ihre Bilder von der „Berliner Ballade".

So verschränken in Schumachers „Tessiner Landschaft" Zaun, Bäume, Häuser und Berg den Blick. Der Maler Hermann Bachmann stellt Zauberer, Spiegelungen dar und ein so schwieriges Motiv wie die „Auferweckung" (Abb. S. 18), die allerdings eher einer Niederlage gleicht. Dietmar Lemckes „Mühle auf Mallorca" (Abb. S. 18) ist ganz Formenspiel, dem das Motiv nur Anlaß leiht. Bei Dunoyer de Segonzac gibt es ähnliche Wechselspiele zwischen Fläche und Schraffur. Hier resultiert Burleskes daraus. Versehrte Gleichgewichte sprechen mit: wie der kompakte Hügel neben der schiefen Senkrechten links durch den rechten Überhang des Gebüschs in die Lücke des Himmels zurückgebogen wird. Dergleichen Equilibristik erscheint bei Friedrich Ahlers-Hestermann noch nicht. So begegnen sich zwar in der „berliner gruppe" die Generationen, aber mit verschiedenem Auftrag. Ahlers Fläche wird musikalisch durch Senkrechte und Waagerechte, Diagonalverbindungen und Schwünge behauptet, als gelte es, einen Gobelin herzustellen. Rein flächige Malerei ist nicht immer derart behutsam. Behutsamkeit ist ohnehin keine typische berlinische Tugend. Bei Max Kaus zerspellt die Fläche.

Wie Kaus organisiert Ernst Fritsch das Abenteuer, sicher anders im Ton, schwebender in den Farben, jedoch nicht minder nachdrücklich. Die Titel sind bloße Vornamen: „Schutzengel über der Stadt", es könnte auch „Apokalyptische Vögel" heißen; bestenfalls die systematische Schraffur in ihren Leibern setzt sie in Kongruenz mit dem Himmel, macht das Gestaltungsprinzip deutlich.

Hans Wolfgang Schulz' „Buhnen" und „Möven" verschmähen den Effekt des Romantischen oder Plaudernden. Ihre Gefahr wären Dekoration und Ornament, schnitten sie ihre Gestik nicht so furios über den Untergrund. Paran G'schreys Bilder grenzten an Sketches, die zu unterhaltsamen Wandhängen taugten, schlügen sie nicht unversehens um in alphafte Zeichen. (Abb. S. 19.) Menschen und Gerät drängen und engen sich ein. Die „heilige Fläche" verwandelt sich in einen Unterstand alles Daseienden, ist Labyrinth, halb Schlupfloch, halb Falle. Erich Philipps „Budenstadt", Wolf Hoffmanns kubische „Landschaft", Arno Beckmanns „Donner" sind ebenso Gebilde voller Sperrigkeit. Die künstlerische Drängung wird hier Bedrängung. Rudolf Küglers „Seiltänzer" (Abb. S. 19) müßte, recht gesehen, in späteren Zeitläuften wie ein bildliches Signal gedeutet werden. Die Bedrängnisse umlagern die stelzende Gebärde des Jongleurs seitlich und oberhalb, verquer und aus einer bunten Fülle. Alexander Camaros Töne sind zarter, seine Linie ist gewählt. (Abb. S. 19.) Camaro stünde unter den Berlinern vereinzelt da, wenn sich ihm nicht Otto Hofmann gesellte in farbigen Delicen und schwebenden Formparti-

keln. Neben ihm fugiert Hans Jaenisch Bilder weit spröderen Vortrags. (Abb. S. 20.) Die Malfläche oder das Relief, oft krakeliert, vibriert und überträgt Nervosität. Durchs „Aquarium" geistert noch nicht ganz Konkretisiertes, hält in einem spinnigen Zwischenreich inne und läßt mitweben am Modell sensitiver, uns noch fremder, ironisch sich vertrauender Neuwelten. „Reichbeschenkte" kommen daher: phantastisch? Technik ist Phantasie, sagte Liebermann. Solche Zauberreiche danken wir einer aus Zucht, Spiel und Kritik genährten Meisterschaft des Malens. Hans Thiemann setzt dagegen Wachträume. (Abb. S. 21.) Lava, unvermutet ausgebrochen, ist erstarrt. Was Krakelüre war, wird Maser, kompakter Splitter, Borke, Brocken. Wem die Hand energischer über die Tafel fährt, und ihr Duktus ist bekanntlich ein grundlegendes Formmittel, dem wenden sich andere Welten zu. Bei Alfred Winter-Rust kommen verwandte Bilder zutage, wenn auch anders akzentuiert dank einem Auge, das eine Katastrophenwelt malerisch aus Farbstufungen einleuchten läßt. Und Manfred Bluth nennt seine Entdeckungen konsequent „Toteninsel" (Abb. S. 22) oder „Vergessene Küste". Das werden also unsere Küsten gewesen sein, und ihre Quadraturen werden für Teleskope vom Mars als unsere letzten Spuren gelten, Tempel, in deren „Raum und Zeit" leer der Mond einfällt. Auch in Thiemanns „Lichtung" tritt das Gestirn. Nur sind seine Dunklungen tiefer. So werden die Bilder gleichsam unnachgiebiger. Zu den Quadraturen gesellt sich ein organisches Geflecht, Maserung als Rest eines ehedem Gewachsenen.

Die Vielfalt der malerischen Erscheinungen Berlins befördern und unterstützen seine Galerien: in Zehlendorf das Haus am Waldsee, das der Repräsentanz dient, am Steinplatz der Hochschule gegenüber das Antiquariat Wasmuth der Frau Hagemann, die die exemplarischen Außenseiter zeigt; am Kurfürstendamm Springer, wo die Außerordentlichen ihren Platz finden sollen; weiter unten Rosen, Schüler; dann die Bremer in der Meineckestraße, die die Künstler noch um ihren Bartisch sammelt. Diese Bereitschaft zur Kunst ist also geblieben. Demzufolge finden auch abseitige Versuche ihren Ort, etwa Helmut Burgerts liturgische Bilder, (Abb. S. 25) in denen das Erbe von Modigliani und Chagall wirkt. Georg Muche nimmt wie ehedem an der Diskussion teil. Heinz Trökes, (Abb. S. 23), Berliner seiner Art nach, wenn auch Rheinländer von Herkommen und nur sporadisch in der Stadt, weist seine Ausbeute vor. Seine „Eroberte Stadt" ist gänzlich ins malerische Mittel verlagert: das Flächig-Lichte durchstoßen vom Ätzend-Dunklen. Solche Sinnbilder wollen gefunden werden und zwar in einer Hieroglyphik, die Rätsel wie Lösung zugleich ist. Die Benennung ist beliebig wie ein Gedankenspiel. Sie kann auch unterbleiben wie bei Juro Kubicek, der meint, die Kreuzung der formalen Mittel sage genug aus: das Wimmelnde des Lackflusses, Lava in Filigran, unberechenbar in seinen Verästelungen und Raffungen. (Abb. S. 24.) Rudolf Bednarczik setzt graphisch gegen das schweifend Malerische an. Bednarcziks Gravur ist geometrisch, wuchert nicht, sie plant. Maler wie Heinz Weber („Herbstlicher Park", Abb. S. 25) könnten vermutlich auf den Gegenstand verzichten, fast stört er die Duftigkeit des Aquarells. Rhythmisierte Flecken in Beziehung und Gegensatz würden bleiben. Theodor Werner repräsentiert diesen Stand (Abb. S. 26). Planetarischen Zeichen gleichen diese Kreise und Bahnen, gegen einen chaotischen Fetzenwirbel gebaut, in dem zarte Lineatur die richtende Verdichtung andeutet. Aus flackernden Valeurs und wehenden Konturen gerinnen bei Hans Laabs „Vögel", während in „Komposition in Gelb" Schraffur und Fleck behutsam einen Schemenleib bilden. Hans Kuhns Bilder muten wie Strudel kosmischer Katastrophen an. Sie verharren in schwer zu beschreibendem Zustand des Werdens, bleiben Vorgang und Vorhergang im Unfaßbaren von Farbe und Splitter, das sich nur zögernd binden will. Fast beanspruchen sie uns nur insoweit, als unsere Vorstellung in Bewegung gesetzt werden will. Der Titel „Falter im Winter" (Abb. S. 27) ist fast um einen Grad zu genau. „Dämmerung" ist genauer, weil ungenauer.

In seiner Malerei müht sich Berlin um Profilierungen einzelner Physiognomien, die eng beisammen hausen und die sich darum abgrenzen müssen durch gesteigerte Entfaltung. Es geht in dieser Stadt um Kunst als Reagens auf eine existentielle Situation, die außerordentlich und unser aller ist.

Alle Kerkerung braucht ihr Ventil. Sublimste Methode der Befreiung bleibt die geistige, hier die des Bildes. Hier gelten keine Schranken außer denen der Farb- und Formgesetze, das heißt: des geglückten Werkes.

Max Ziegert

Werner Luft

Malerei in Norddeutschland

Der Raum, der in Deutschland nördlich Braunschweig und Hannover liegt, heißt frisia, die non cantat. Aus Schleswig-Holstein sind Christian Rohlfs und Emil Nolde gekommen, in Wedel ist Ernst Barlach geboren. Dennoch scheint vielen, und nicht zuletzt denen, die Krieg und Nachkrieg hierher verschlagen haben, der künstlerische Boden noch urbar zu sein, und das trotz einer sehr bestimmten Urbanität der eingesessenen Bevölkerung. Diese Urbanität sträubt sich nämlich, und offensichtlich aus einem noch nicht erschütterten Dingvertrauen heraus, Humus für eine Entfaltung künstlerischer Kräfte zu sein; denn alles, was in unserer Zeit Kunst heißt, ist Fragestellung, In-Frage-Stellung des Gewordenen, Überkommenen.

Dabei werden unablässig Versuche unternommen, die Stadtschaften an unsere Bilder und an das, was sie für uns an Erkenntnis leisten, heranzubringen. Des eben verstorbenen Johannes Böse Griffelkunstvereinigung in Hamburg zählt vor allem hierzu. Der Geist Lichtwarcks lebt in ihr weiter, zäh verteidigt gegen endemische Indifferenz. Carl Georg Heise machte die Tore seiner Kunsthalle weit auf, lehrte und ließ lehren, damit die Bilder offene Augen fänden. Fast ironisch wirkt es, daß sich Dr. Ottes Kubin-Archiv in Hamburg befindet; und den energischsten Versuch hat in Hannover die Kestner-Gesellschaft unternommen. Dr. Hentzens Tätigkeit dort und nunmehr in Hamburg konnte nur zweierlei Sinn haben: durch Ausstellungen der wesentlichsten Meister dieser Zeit vorzuführen, was die Gebärde ist, in der sich der bildnerische Geist unserer Gegenwart ausspricht, und erkennen zu lassen, ob man noch bei der Sache ist oder ob man sich verkapselt in restauratives Wohlbehagen am Nicht-Riskierten. Zum anderen wurden Maßstäbe für die Künstlerschaft proklamiert, und das heißt: es wurde ihr gewiesen, was längst erobertes Gebiet war und wie angesetzt werden müßte, um provinzielles Genügen am Nacheroberten zu überwinden. Talent ist immer vorhanden. Fraglich ist nur, ob nun sowohl die Künstler als auch die Freunde der Kunst in der rechten Weise die Probe bestanden, ob es zu jener ideellen Rivalität kam, die in Deutschland musikalischen Anspruch und musikalisches Werk immer wieder steigert. Keiner der Maler oder Bildhauer sollte nach Mallorca oder Ischia oder Paris abwandern müssen, um der Stickluft zu entgehen. Mehr noch: es sollte geschehen können, daß ein Maler sich bis zur Selbstaufgabe an das geistige Abenteuer wagt. Aber — und das ist unser Thema — ereignet sich hierzulande derartiges?

Nun, das Klima des Landstrichs ist gemäßigt und keiner bleibt auf der Strecke. Fleiß und Ausdauer sind die unverrückbar goldenen Tugenden. Nur geschieht nichts außerhalb dessen, was die eroberten Bastionen ausbaut. Es ist keine Ranküne, daß hier fünfzig Jahre nach den Malern der „Brücke" noch Brückemaler am Werk sind, daß blaue Reiter noch reiten, Fauves ihre Teppiche noch weben. Auch Kubisten staffeln und stapeln noch (freilich nicht hoch). Unter solchen Umständen sind am mutigsten beinahe jene einzelgängerischen Maler, die man, an der Grenze zum Surrealismus, magische Realisten nennt, Horst Skodlerak (Lübeck) etwa (Abb. S. 28) und Alfred Bruns (Oldenburg) (Abb. S. 29), auch Gerhard Linke (Bad Zwischenahn) (Abb. S. 29).

Leitbilder vorläufiger Bewährung engen gutgläubig den Spielraum ein. In Hamburg heißt das gültigste Fritz Kronenberg (Abb. S. 31); seinen Spuren begegnet der Besucher auf allen Ausstellungen (was ihm seinen Rang gewiß nicht bestreitet; im Gegenteil). Unleugbar spürt man im Schaffen des Nordens einen stärkeren Einschlag Edvard Munchs als anderswo. Von einigen Reservaten abgesehen, der holsteinischen Schweiz oder dem Alten Land, gruppieren sich Siedlung, Feld, Baum und Weg hier tatsächlich weniger zu Idyllen als in Mittel- und Süddeutschland. Munch hatte in den zwanziger Jahren entsprechende Bilder gemalt, mitunter nur Schnee und die vereisten Gräben dazwischen als straffende Struktur. Das kehrt bei Kronenberg in seiner bündigen Flächigkeit wieder, aus gescheitem Bildwissen überblendet von einem Einschlag Matisse und Braque. Hängen seine Bilder in Buchhandlungen, so treffen sie dort auf gebildete Bereitschaft, die nichts mit Bereitschaft fürs Gefällige zu tun hat; mitunter kann Kronenberg sehr schroff im Schnitt durch die Fläche sein; große Farbzonen grenzen sich hart ab, von präzisem Linienwerk durchordnet.

Irma Weiland, auch Eylert Spars, Dascha Detvering u. a. weisen verwandte Züge auf. Naiver gibt sich an die landschaftlichen Motive Tom Hops hin (Abb. S. 30). Bei Nennung seines Namens assoziiert das Gedächtnis Ansichten des Sylter Watts, im Farbigen sich genügend, freilich mit spontanem Instinkt gegliedert von Kahn, Buhnen und Mole. So wird die malerische Thematik, auch an Hafenaspekten erprobt, vor dem Entgleiten ins Stimmungshafte bewahrt. Nolde hatte schon diese Gefahren überwinden müssen, und seine Lehre ist zuweilen spürbar, etwa in dem Blauviolett, Schwarz und Schmutziggelb des „Parks" von Reinhard Drenkhahn (Abb. S. 31), einem Dreißigjährigen, der in turbulenten Farbschlägen das Bildgerüst in den vom Beschauer nochmals zu vollziehenden Malakt einschmilzt. Es fragt sich nur, wie lange das Bildgerüst dem Anprall der Farben standhalten wird und ob der Gegenstand eines Tages nicht abrupt zerfällt.

Dafür gibt auch Ernst Witt ein Beispiel, dem nunmehr die Dingwelt vom Ansichtshaften früherer Arbeiten in die Funktionale ausweicht.

Das ist die aktuelle Konstellation dieser Malerei. Erich Hartmann, Träger des Edwin Scharff-Preises 1956, besteht ausdrücklich auf dem Gegenstand, auch wenn das „Stilleben 1954" bei weitem stärker im Gleichgewicht der Farben ruht als das „Stilleben 1952". Der heutige Hartmann gewinnt der Farbe Zartheit ab, gar Transparenz. Das verleiht seinen figuralen Kompositionen etwas Flüchtendes. Die Landschaft, ob noldisch, munchisch oder sonstwie berufen, ist kein gültiges Substrat mehr. Das Folkloristische droht. In Spars' Wintermorgen behauptet sich der Gegenstand noch mit Nachdruck. Der Fensterrahmen in seiner Verschränkung mit den Bäumen und Bergen, blaugrün im Hauptton, ist dennoch eine Ordnung und kein Abbild. Und Paul Schmollings „Kleine Stadt" ist lediglich Anlaß, die Pastelltöne der Tempera und die Kubiken der Häuser zu einem rhythmischen Gebilde zu fügen.

Das sind allerdings keine Eroberungen mehr. Abzuwarten bleibt, was davon weiter wirkt in dieser Urbanität, die letzten Endes ein Dickicht ist, in das Wege gebahnt werden müssen. Da ist der Graf Merveldt, ein naturtalentiertes Malerauge, beschenkt mit einer Fülle an Erscheinungen. Das Rot leuchtet vor dem Meeresblau unter der spanischen Küste neben einem intensiven Grün. Dergleichen scheint sich wie von selbst zu malen. Dennoch sperren Dreiecke über die Malfläche und zeigen an, welche Versuche in den Jahren vorhergegangen sind. Rhythmische Figurengruppen wurden eingebaut, nicht illustrativ, sondern als gegenthematische Motive.

Schärfer noch bricht Hans Rickers (Kiel) den Gegenstand entzwei, um aus den Stücken neue Gebilde zusammenzuschmelzen. Es ist vielleicht so: offenbart sich in diesem Klima kein originales Formprinzip, so doch die individuelle Spielart. Es gibt viele solcher Variationen. Bei Rickers wird der Rohstoff zerbrochener Dinge auf eine brüske Weise zusammengedrängt, Notarchitekturen gleich, freilich immer noch unserer Weltordnung zugehörig. Werner Rieger (Lütjenburg) ist froher von der Farbe her. In seinen Rots verblutet nichts, hadert nichts. Die Trümmer der Dinge überraschen hier durch ihre Zufallskonstellation und wirken heiter als burleskes Arrangement.

Das sicherste Kennzeichen des Künstlers ist seine Lust am Experiment. So jedenfalls kann die „Büglerin" Gabriele Stock-Schmilinskys (Hamburg) als Versuch verstanden werden, aus verschiedenen Rots und Blaugraus und aus Schraffuren, sich schneidenden Drei- und Vierecken zu einer Figur zu kommen, die ihr Gesetz nicht realistisch nachweist. Derart verfährt Picasso. Das Gesetz ergibt sich aus der Stimmigkeit harmonisierender, kontrastierender, akzentuierender Farben und dem thematischen Zug, wobei die Gefahr des Wirren stets zu bannen bleibt; das Wirre liebt als Ausflucht das Dekorative.

In diesem Schnittpunkt der Möglichkeiten steht das Oeuvre Eduard Bargheers. Er überspannt seine Malfläche mit einem Fachwerk fester Pinselstriche, verstrebt sie (Abb. S. 30). Die Farbe zwischen solchem Gerüst ist kontrapunktisch geführt. In unserem Norden bildet dieser Maler eine selbständige Welt, freilich unter Anruf außerordentlichen Patronats; Bargheer malt während vieler Monate des Jahres auf Ischia.

Der andere Weg ist das gegenstandslose Bild. Kandinsky hat es gelehrt. Die kleineren Planeten haben noch mehr Monde, Winter und Nay etwa. Ein Mann wie Müller-Dünwald (Hamburg), der einmal „Dämonen" malte, spiegelt nun reiner und ohne illustrativen Effekt Affektives in den sorglich komponierten Formkonglomeraten. Es zerrt nervös in dem mitunter brechenden Farbauftrag. Das Bild wird in die Nähe eines Psychogramms gerückt. Müller-Dünwald stand in seiner „gruppe" Hildegard Stromberger gegenüber, deren Bilder ohne psychogene Reflexe auskommen, Bilder an sich, der Geometrie benachbart, stets im Rechteck des Rahmens verankert wie eine Eisenkonstruktion auf der Helling (Abb. S. 32), farbig nicht ohne Risiko. Wer derart äußerste Stufungen versucht, die Ausgewogenheit der Mischungen auf oszillierende Feinheit treibt, der versucht das Auge des Betrachters, da es in diesen differenzierten Bereichen keine Allgemeinheit mehr gibt.

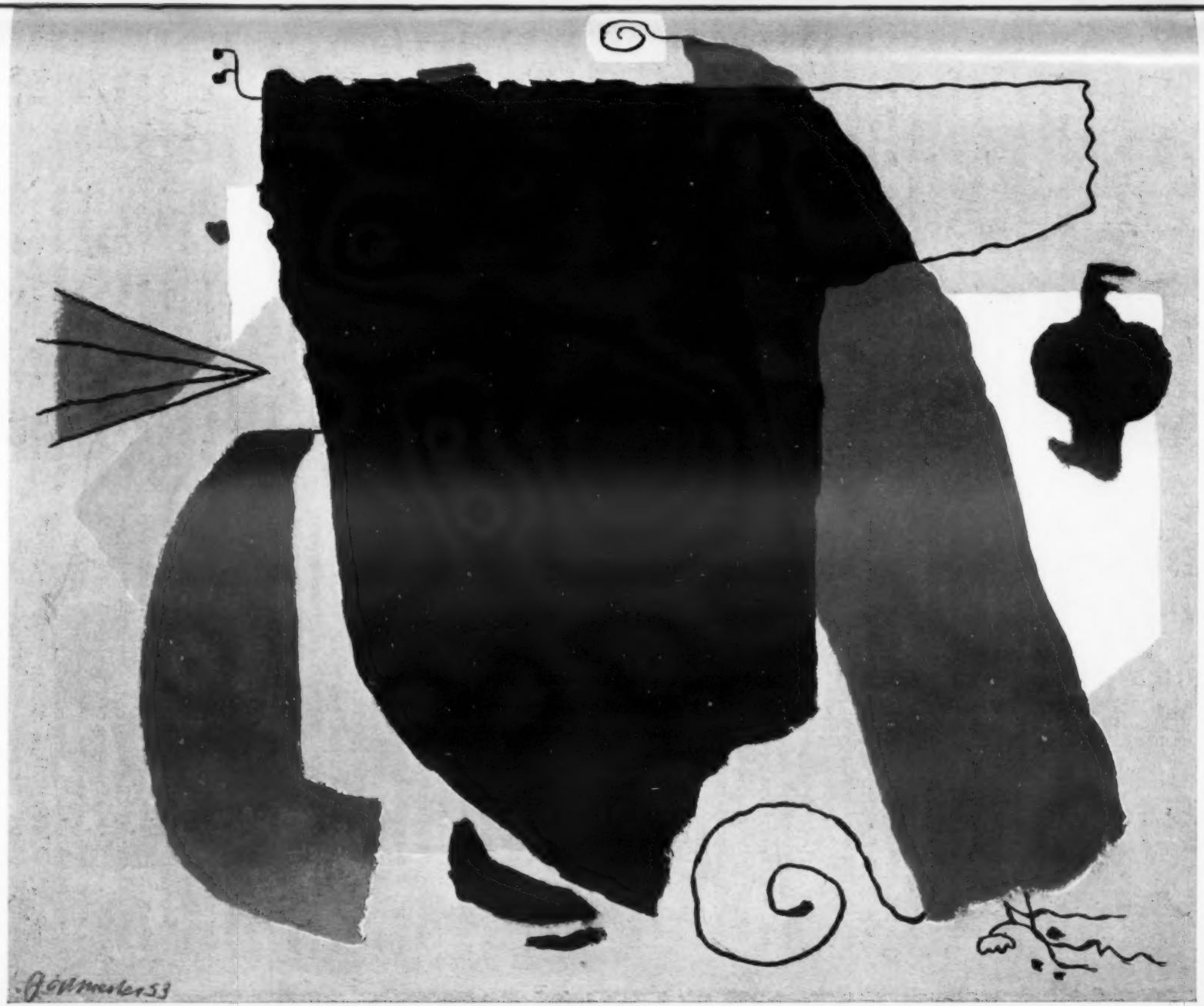
Weit derber geprägt sind die Kongregate Klaus Krögers (Hamburg). „Nr. 56", ohne Fritz Winter kaum denkbar, wirkt in Schwarz, Weiß und Blau allein durch seine expressive Naivität (Abb. S. 33). Durchaus unnaiv dagegen beansprucht Rolf Retz-Schmidt (Hamburg) uns mit seinem Bild „Projektion" (Abb. S. 33). Nur ist den Älteren unter uns dergleichen schon öfter vorgestellt worden. Nicht aus jedem Chaos sahen wir einen Stern sich gebären, und wir sind skeptisch geworden gegenüber dieser Gebärde. Wilhelm Jakob (Hamburg) bleibt kälter und freier. Bei seinen Formspielen erlaubt er uns jene Partnerschaft, die Adolf Hölzel gemeint hat, als er dem Maler aufgab, den Betrachter zum Phantasten zu machen. „Treibende Formen" werden dann zu Fischen, die strudelnden Stecken in „Komposition I" zu Treibholz. Bei Gerhard Ausborn, mehr noch bei Gerhard Wind bündeln sich noch rhythmischer und farbenreicher die Gestänge und Kurven (Abb. S. 33). Eugen Mooks Arbeiten sind allein so zu begreifen: Koggen und Takelanlagen bequemen sich fast widerwillig zum Bild. Das schien auch einmal für Arnim Sandig zuzutreffen, der sich nunmehr der tachistischen Farbschleuder überläßt, die allerdings peinlichste Kontrollen voraussetzt, wenn sie nicht dem Zufall huldigen will. Der Fleck strengt gleichsam die Fläche weniger an als der Strich. Den sammelt Horst Janssen (Abb. S. 34) so ironisch wie spukhaft zu Gespinsten einer Vivin ähnlichen Monotonie, gegen die

sich Figuren spreizen Bei Karl Pohle (Hannover) kann das Bild später vielleicht einmal ins Gegenstandslose geraten, Rolf Henning könnte es soeben daraus hervortauchen lassen. Herbert Spangenberg (Hamburg) hatte einmal Dinge, Vögel etwa, die in der realistischen Physiognomie noch ganz erkennbar waren, selbstherrlich umgruppiert, so sehr, daß sie ihr Gesicht verloren. Es kommt ihm darauf an, sein „Vogelnest" nicht sinnengefällig zu machen, sondern sinnfällig. Es ist ein Zeichen. Die Elemente, höchst einfache Steine und Splitter, verlieren im Zusammenhang jeden Selbstwert und schließen sich zu einem Gebilde, das zweierlei bedeutet: ein Topogramm der Fläche, aus dem ohne Schaden sich kein Detail herausnehmen läßt, und jene unverwechselbare Gegebenheit Vogelnest. Bei Arnold Fiedler (Abb. S. 35) ruht sich gleichsam die Farbe in ihrer (heutzutage so seltenen) Dezenz in ihren Stufungen mit spürbarem Genuß auf der Malfläche aus. Fast französische Vernunft diktiert die Verteilung. Das graphische Gerüst innerhalb all der farblichen Delikatessen, das spielerische, ja schweifende Element und zugleich das systematische, will einprägsame Architekturen errichten, „Gebautes", auch Skripturen wie chinesische Bild-Schriftzeichen. Walter Siebelist bewährt seine Schwünge und Akzente mit Energie an der gebauten Wand. Wenn das Formwerk eingeht in Architektur, erprobt es sich vor Wetter, Sonne, Nebel, Beleuchtung, es gewinnt Gegenständlichkeit; das Dumme und Ungeschickte entlarvt sich dort schnell; das Organische bestätigt sich. Siebelist kümmert sich um Kacheln und Steine, Glasuren und Bindemittel. Ein Mann zarter Formspiele, meidet er die aufgepappten Figurinen, deren Untauglichkeit wir am Bauwerk seit Jahrzehnten kennen, und spürt für sich nach einem Neuland, in dem sich die Sinnlosigkeit ewigen Maltriebs aufheben könnte. —

Malerei in Norddeutschland: ihr Kennzeichen ist die Isolation. Isolation lähmt. Nicht nur Zustimmung, auch Übereinstimmung trägt. Aber sie fehlt. Das Abenteuer (im Sinne Nietzsches) hat innerhalb dieser Urbanität keinen Raum. Kunstwerke sind nicht lombardfähig. Vor allem außerhalb der großen Städte stagniert der Geist völlig. In Wedel wird von Albert Glasers queren Booten bereits die Hafenordnung gestört, drei Kilometer hinter Hamburg. In Oldenburg halten fast nur Gerh. Georg Krüger und Rolf Höfer gegen viel lasches Gebaren schärferen künstlerischen Anspruch aufrecht, und am Rande Kiels malt Heinrich Basedow in Abgeschiedenheit Seltsamkeiten zwischen Henry Rousseau und Max Ernst, voll spökenkiekerischen Trotzes auf seine Inhalte pochend (Abb. S. 36). Von Inseln ist das Land umkränzt. Inseln sind auch im Lande selbst, Basedow aus Potsdam, Willem Grimm aus Hessen: nicht minder spökenkiekerisch geworden auf seiner Insel mitten in der Tor-zur-Welt-Stadt. Wie Ensor tun es ihm die Masken an, die Schabernackszüge und Foppereien. (Abb. S. 36.) Die Farben flackern mitunter. In Noldes nördlichem Land huschen wie Nordlichter noch immer expressionistische Farben. Auch Karl Kluth läßt sie gespenstern und versucht, das zweite Gesicht der Dinge zu bannen. Auf der „Insel" Fischerhude bezähmt Hans Meyboden seine Gesichte, zwingt sie ins Format des Rahmens, streng, und sichert sie gegen den Einbruch des Dämonischen: „Schatzsucher" und „Harlekin" in schachbrettartige Muster eingespannt. Das Sprengende, hier Komödiantische, dort Hasardierende, wird distanziert, wie unter Glas gesperrt, anschaubar gemacht. Die Farben werden in Zuordnung gezähmt. In St. Peter lebt Friedrich Karl Gotsch (Abb. S. 36), der Kokoschkaschüler. Was bei dem Lehrer schweifend virtuos, das schlägt hier der Pinsel mit fast pathetischem Nachdruck auf die Tafel: die Farben sind genau ausgewichtet. Sattheit ist in ihnen. Der Ausgleich zwischen dem Expressiven und der Reserve glückt fast frappierend.

Norddeutschland ist ein Archipel, mitunter ohne Zusammenhang mit der Welt der Malerei draußen. Die Bilderkunst ist für das Land selbst nicht da, von Proklamationen und festlichen Anlässen abgesehen; sie lebt neben dem Land. Das Volk auf den Straßen, in den Bahnen, den Wirtshäusern ist gesellig, fast plauderhaft. Warum nur müssen die Maler einsiedeln gehen?

H. A. P. Grieshaber (entnommen aus „Wolfgang Bächler, Lichtwechsel", Bechtle Verlag)



Willi Baumeister, **Montaru**, 1953, Öl, 46 × 54 cm

(Zu dem Beitrag von H. M. Wingler)

Ho

M

Mo
gle
sch
eth
dif
zer
die
sta
sio
ser
im
zo
He
me
da
un
me
wie
Ge
als
lan
fen
turl
wer
me
die
tur
flie
kul
bet
hie
wa
zifi
Der
vor
Vo
hes
sch
ehe
Bild
Blic
Stro
folg
als
cha
ver
zu
mel
den
ten,
noc
seh

Hans Maria Wingler

Malerei in Hessen

Malerei in Hessen ist, stellen wir dies vorweg fest, nicht gleichbedeutend mit hessischer Malerei. Das Land zwischen dem Neckar und dem Thüringer Wald bildet zwar ethnisch eine Einheit, aber diese Einheit ist in sich stark differenziert. Oftmals haben sich die politischen Grenzen geändert, zuletzt und sehr entscheidend 1945, als die Alliierten „Großhessen" schufen, das sich als Gliedstaat der Bundesrepublik mit der seinen mäßigen Dimensionen angemessenen Bescheidenheit schlichtweg „Hessen" genannt hat. Dieses gegenwärtige Hessen umfaßt im wesentlichen die Gebiete des ehemaligen Großherzogtums Hessen-Darmstadt und der preußischen Provinz Hessen-Nassau, bezieht ferner Waldeck ein und klammert andererseits die früher teils nassauischen, teils darmstädtisch-hessischen Gebietsteile im Westerwald und links des Rheins aus. Mit dem kulturellen Raum stimmen diese Grenzen nur ungefähr überein. Geographisch wie auch dem geistigen Habitus nach ist das Rhein-Main-Gebiet mit Frankfurt dem badischen Mannheim näher als etwa dem kurhessischen Kassel; das heute zu Rheinland-Pfalz gehörende Mainz und das bayrische Aschaffenburg könnten von den Volkskundlern und den Kulturhistorikern mit guten Gründen für Hessen reklamiert werden, während Niedersachsen mit ähnlichen Argumenten gewisse Landstriche in Nordhessen, Thüringen die Gegend um Eschwege beanspruchen dürfte. Die kulturellen Grenzen zu den benachbarten Landschaften fließen, sie liegen nicht eindeutig fest. Schließlich ist das kulturelle Erscheinungsbild seit dem Krieg durch eine beträchtliche Zuwanderung (besonders aus dem Osten) hier nivelliert, dort um neue Akzente bereichert worden; was ist da nun „hessisch"? Gibt es überhaupt eine spezifisch hessische Kunst?

Der Kunsthistoriker leitet seinen Begriff des „Hessischen" von der alten Kunst vor allem der Wetterau und des Vogelsbergs ab — der Schottener Altar ist für die althessische Malerei repräsentativ; die Malerei der Landschaft um Frankfurt und Darmstadt wird man hingegen eher als „mittelrheinische" bezeichnen und dabei ein Bild wie das vom Städel verwahrte „Paradiesgärtlein" im Blick haben (das freilich am Oberrhein, vermutlich in Straßburg, entstand). Den historischen Leitbildern zufolge wäre die im südlichen Hessen beheimatete Kunst als lyrisch-malerisch-nuanciert und stimmungsbetont zu charakterisieren, die der nördlicheren Landschaften als vergleichsweise strenger, herber, linearer. Doch ist gleich zu fragen, ob man mit solchen verallgemeinernden Formeln heute, da das Kunstschaffen sich zum überwiegenden Teil in den durch ihre Weltoffenheit gekennzeichneten, an lokalem Kolorit armen Großstädten vollzieht, noch viel anfangen kann. Da ist es nun überraschend zu sehen, daß die beiden wichtigsten hessischen Kunstzentren, Frankfurt und Darmstadt, sich in hohem Maß das Vermögen bewahrt haben, neue und fremde kulturelle Elemente aufzunehmen und sich anzuverwandeln, so daß — mit den nötigen Einschränkungen — durchaus von einer „frankfurterischen" und „darmstädterischen" modernen Kunst die Rede sein kann. Neben diesen Städten, auf die wir des näheren eingehen müssen, sind Kassel und Wiesbaden besonders zu nennen; als Wohnsitz einiger profilierter Künstlerpersönlichkeiten und mit ihrer mutigen Ausstellungstätigkeit haben sie während der letzten Jahre die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt.

FRANKFURT UND OFFENBACH

Dank seiner bevorzugten Lage im Schnittpunkt internationaler Verkehrswege und der intellektuellen Aufgeschlossenheit der führenden Schichten ist Frankfurt von jeher auch in geistigen Dingen Umschlagplatz und Sammelbecken gewesen; elementar schöpferisch war Frankfurt jedoch stets nur in geringem Umfang. Trotzdem ist die „frankfurterische" Kunst nicht eigentlich eine Kunst aus zweiter Hand. Das 20. Jahrhundert zeigt diese Eigentümlichkeit ausgeprägter denn je. Noch um 1920 stand die Malerei — die für Frankfurt wichtigste bildnerische Kategorie — fast ausnahmslos im Zeichen der ehedem glanzvollen „Frankfurt-Cronberger Schule", deren geistiger Vater Gustave Courbet (der 1852 und 1858 mehrere Monate in Frankfurt verbracht hatte) war. Die Tradition erwies sich als stark genug, sich Bildelemente der neueren Malerei bis hin zu van Gogh einzuverleiben, ja selbst heute noch stützen sich einige tüchtige und im besten Sinne frankfurterische Maler auf sie. Die moderne Kunst ist hier also nicht von ihren Anfängen her zuhause gewesen; Museumsleute wie der Städeldirektor Georg Swarzenski, Sammler wie Harry Fuld, Karl Hagemann, Lilly und Georg v. Schnitzler und einige unternehmungsfreudige Kunsthändler haben ihr in der Zeit kurz vor und nach dem ersten Weltkrieg den Boden bereitet, während sich die einheimische Künstlerschaft zunächst zurückhaltend verhielt. 1917 befanden sich in Privatbesitz bereits Bilder fast aller Hauptmeister bis hin zu Picasso, Matisse, Kokoschka und Beckmann; allmählich wurde die Stadt auch für die Künstler selbst attraktiv. Beckmann hat sich damals in Frankfurt niedergelassen, Ernst Ludwig Kirchner hat während seines Königsteiner Sanatoriumsaufenthaltes (1915/1916) mehrere Mainansichten gemalt und seine Arbeiten in der Galerie des Kunsthändlers Ludwig Schames gezeigt. Als einer der im aktuellen künstlerischen Geschehen führenden Orte tritt Frankfurt jedoch erst um die Mitte der zwanziger Jahre hervor. Verschiedene glückliche Umstände treffen zusammen und bringen die Entwicklung in Gang. An der durch Vereinigung der Städelschule mit der städti-

schen Kunstgewerbeschule entstandene „Kunstschule" führt Fritz Wichert ein auf der Polarität von handwerklich gebundenem und freiem Kunstschaffen aufbauendes Lehrprinzip ein (modifizierte Bauhaus-Methode), das sich als sehr fruchtbar erweist; hervorragende Künstler wie Max Beckmann, Richard Scheibe und Willi Baumeister werden an die Schule als Lehrkräfte berufen. Frankfurt wird vor allem für Beckmann bedeutsam; das Transitorische, das er in dieser Stadt verkörpert findet, spricht sein Lebensgefühl an und fordert ihn zu einer unaufhörlichen Auseinandersetzung heraus. Von der Kunstschule laufen Querverbindungen zur Architektenschaft, die unter der Aegide des Stadtbaurats Ernst May einen in dieser Zeit einzigartigen Auftrag realisiert. Es gilt, mit Hilfe der rationellsten Bauverfahren und nach den neuesten sozialhygienischen Gesichtspunkten innerhalb kürzester Frist Wohnungen für 50 000 Menschen zu schaffen. Fünf oder sechs Jahre lang kann Frankfurt den Ruhmestitel beanspruchen, als Vorort des Funktionalismus ein Treffpunkt der europäischen Architektenelite zu sein. Das Beispiel der bis hin zu den Türgriffen und den Kombinationsmöbeln nach einheitlichem Plan durchkonstruierten Frankfurter „Wohnung für das Existenzminimum" wirkt hinaus in alle Welt. Das Gedankengut des Bauhauses wird praktiziert, korrigiert, in die Tat umgesetzt. Allerdings wird das musische Moment in der Konzeption Mays vernachlässigt — ihm ist es primär um die Bewältigung praktischer, sozialer und technischer Aufgaben zu tun. Das kennzeichnet die Atmosphäre, und so mag man es sich erklären, daß das durch die Wirtschaftskrise um 1930 verarmte Frankfurt seine großen Architekten und Künstler nicht zu halten vermag. Ihrer Posten 1933 enthoben, verlassen auch Beckmann und Baumeister die Stadt. In den folgenden Jahren kommt den Frankfurtern ihr kulturell sonst oft so hemmender nüchterner Realitätssinn zugute: Sie beweisen eine bemerkenswerte Immunität gegen die nazistische Kulturpropaganda, kein einziger adolfinischer Bau wird errichtet, selbst die offiziellen Ausstellungen halten ein vergleichsweise gutes Niveau. Beckmanns geistiges Erbe wird von seinen ehemaligen Schülern — unter ihnen das Ehepaar Inge und Walter Hergenhahn, Theo Garve und Georg Heck — treulich verwaltet; so erleidet die Entwicklungskontinuität keinen vollständigen Bruch.

Nach 1945 strömt wieder neues Gedankengut ein; am deutlichsten manifestiert es sich in der Architektur. Hatten hier während den zwanziger Jahren Einflüsse des „Stijl" (den Mart Stam in Frankfurt vertrat) und von Gropius (der 1930 die Lindenbaum-Siedlung entwarf) dominiert, so setzt sich — vom Siedlungsbau abgesehen — nun mehr und mehr eine von Mies van der Rohe (Chicagoer Bauten) und teilweise auch Richard Neutra (Einfamilienhäuser) vorgezeichnete Stiltendenz durch. Bemerkenswert viele qualifizierte Architekten — so der aus der Emigration zurückgekehrte Ferdinand Kramer, Gerhard Weber, Johannes Krahn, Alois Giefer und Hermann Mäckler — haben sich in Frankfurt niedergelassen. Aber so vorzüglich die einzelnen Leistungen sind — es fehlt an der städtebaulichen Koordinierung. Dieser Mangel kennzeichnet die Gesamtsituation der bildenden Kunst. Die Zerschlagung der kulturell tragenden Gesellschaftsschicht (insbesondere des jüdischen Elements) hat eine Krise des Auftraggebers heraufbeschworen. Kein einziger Auktionator von überlokaler Bedeutung hat in Frankfurt, das einst das zweite deutsche Kunsthandelszentrum war, während der letzten Jahre Fuß fassen können. Die Ausstellungstätigkeit stagnierte zwar nicht, es wurden sogar wichtige Ausstellungen wie die der Sammlung Hagemann, zweier Beckmann-Kollektionen, des Werks von Meyer-Amden und des „Deutschen Künstlerbundes 1950" (Jahresschau 1954) gezeigt; es war jedoch keine der denkwürdigen Ausstellungen „Vom Abbild zum Sinnbild" des Jahres 1931 auch nur entfernt vergleichbare dabei. Maler wie Ernst Wilhelm Nay, der zwischen 1945 und 1951 in Hofheim am Taunus lebte, und Georg Meistermann, der von 1953 bis zum Sommer 1955 an der Städel-Akademie lehrte, haben Frankfurt berührt und wieder verlassen, als man ihnen andernorts eine günstigere Entfaltungsmöglichkeit bot.

Trotz solcher Schwierigkeiten scheinen Ansätze zu einer hoffnungsvollen Entwicklung — die vermutlich, wie in ähnlichen früheren Fällen, auf eine Synthese der verschiedenen Strömungen hin zielen wird — vorhanden zu sein. Die Städelschule (reorganisiert und geleitet von dem Bildhauer Hans Mettel), die Werkkunstschule im benachbarten Offenbach, das „Frankfurter Kunstkabinett" und die „Frankfurter Zimmergalerie" sind zu Sammelpunkten der Begabten geworden. Von einem der Städel-Lehrer, dem Maler Ferdinand Lammeyer, (Abb. S. 37), ging 1953 die Initiative zur Gründung der „Frankfurter Sezession" aus, die in ihre Reihen in Frankfurt geborene oder durch ihr Lebensschicksal zu Frankfurtern gewordene, durch ihr Werk und ihre Gesinnung ausgewiesene Maler und Bildhauer beruft. Neben Lammeyer gehören der „Sezession" Erich Martin, Georg Heck, Borris Goetz, die kürzlich der Städel-Schule entwachsenen Maler Gerhard Hintschich (Abb. S. 39) und Thomas Zach (Abb. S. 40), von andernorts tätigen Künstlern Karl Rödel, Ernst Geitlinger, Ernst Weil und einige andere an. Arthur Fauser (Abb. S. 39) steht der „Sezession" nah. Die meisten Sezessionisten haben Kontakt mit dem „Frankfurter Kunstkabinett", mit dem auch der Kreis um Hermann Henry Gowa und die von ihm geleitete Offenbacher Werkkunstschule in Verbindung steht. Von den im Kunstkabinett ausstellenden Einzelgängern sind vor allem Hans Platschek (Abb. S. 41) und Siegfried Reich an der Stolpe (Abb. S. 40) zu nennen. Während man im Kunstkabinett und in den Kreisen um die beiden Kunstschulen eine weitgehende Toleranz nachdrücklich betont — die Sezessionskunst umspannt die ganze Skala vom Nachexpressionismus bis zur Farbrhythmik im Sinne Ernst

Gerhard Hintschich (entnommen aus „Gerhard Hintschich, Zwölf Handätzungen", Verlag Eremiten-Presse)

Wilhelm Nays —, vereint die Mitstreiter der „Frankfurter Zimmergalerie" die Gemeinsamkeit grundsätzlicher Anschauungen der Aufgaben, die die Malerei heute zu bewältigen hat.

Die Zimmergalerie Franck in Frankfurt a. M. hat das besondere Verdienst, Künstlern wie Riopelle, Ubac, Capogrossi und Gear in Deutschland eine erste Plattform bereitet zu haben. Hier sind denn auch die Frankfurter Heinz Kreutz, Otto Greis, Karl Otto Götz (Abb. S. 42) und Bernard Schultze, die zumindest einige Jahre lang eine geschlossene Gruppe bildeten, geistig zuhause; durch sie ist die Zimmergalerie zur deutschen Zentrale des „Tachismus" geworden. Daß Götz und Schultze neuerdings auch im Kunstkabinett ausstellen, scheint ein Anzeichen für eine Annäherung der anfänglich weit voneinander entfernten Fronten zu sein. In der Tat kann man bereits wieder gewisse allgemeine Merkmale des „Frankfurterischen" gewahren. Die vorherrschende abstrahierende Malerei, und zwar der Spielart Lammeyers so gut wie der eines Kreutz oder Greis, ist auf eine lyrische, bisweilen erzählerische Note gestimmt; cum grano salis Charakteristika der „mittelrheinischen" Malerei, wenn man hier kunsthistorische Begriffe anwenden will. Während die nonfigurativen Maler eine Art Frankfurter Schule formieren, tritt die Beckmann-Nachfolge mählich in den Hintergrund; Georg Heck, der wohl begabteste Beckmann-Schüler, bekennt sich heute zur Abstraktion, auch andere haben sich aus dem Bannkreis ihres großen Vorbilds gelöst. Mehr und mehr zeigt es sich, daß das Aggressive, Ausdruckshafte der Kunst Beckmanns dem Genius loci wesensfremd war. Die Mainmetropole scheint für Beckmann dank den Anregungen, die sie ihm gab, wichtiger gewesen zu sein, als es Beckmann für die Frankfurter Künstlerschaft seiner und der nachfolgenden Generation war.

DARMSTADT

Darmstadt ist die kulturell regsamste und profilierteste der hessischen Städte. Weltläufigkeit und provinzieller Biedersinn, Skepsis und Sinn für Humor gehen hier merkwürdige Verbindungen ein. Die Darmstädter sind darin den Frankfurtern ähnlich, daß man die charakteristischste aller Frankfurter Episoden unbedenklich auch einer Darmstädterin in den Mund legen könnte, die denn als Achtzigjährige nach ihrem ersten Theaterbesuch Shakespeares „Julius Caesar" mit den lapidaren Worten abzutun hätte: „Ich maan als, 's war e bisje iwertriwwe". Auch Darmstadt ist eben nicht der Ort einer betont emotionalen, auf kräftigen Kontrastwirkungen aufbauenden Kunst. Doch ein wesentlicher Unterschied besteht: Darmstadt ist fürstliche Residenz gewesen, und dies Residenzliche merkt man der Stadt heute noch an. Großherzog Ernst Ludwig hat hier 1899 die berühmte „Künstlerkolonie" ins Leben gerufen, in der Schulter an Schulter Architekten, Bildhauer und Maler wie Joseph Maria Olbrich, Peter Behrens, Hans Christiansen, Patriz Huber und andere gewirkt und — den Bauhaus-Gedanken einer Einheit der Künste unter dem Primat der Architektur vorwegnehmend — auf der „Mathildenhöhe" die großartigste Stadtkrone der Jugendstilzeit geschaffen haben. Der Geist, der das junge Darmstadt damals beseelt hat, feierte nach dem zweiten Weltkrieg seine Epiphanie. Schon in den zwanziger Jahren hatte eine weitblickende Stadtverwaltung ihre Verpflichtung, die vakant gewordene Mäzenenrolle zu übernehmen, erkannt. Daß Darmstadt als Kulturzentrum wieder auf einen der prominentesten Plätze aufrücken konnte, hatte jedoch gewisse Voraussetzungen, die erst nach 1945 erfüllt worden sind. 1948 wurde als Nachfolgerin der 1933 aufgelösten Sezession die „Neue Darmstädter Sezession" gegründet, die schon bald eine außerordentliche, weit über den südhessischen Bereich hinaus reichende Strahlkraft bewies. Künstler aus ganz Westdeutschland und selbst dem Ausland — Albiker, Baumeister, Grieshaber, Jené, Meistermann, Hann Trier und Ossip Zadkine, um nur einige zu nennen — schlossen sich den Darmstädtern an; man nahm Verbindung zu den gleichstrebenden Sezessionen in Saarbrücken und Wien auf und tauschte mit ihnen 1952 und 1954 die jeweilige Jahresschau aus. Thematisch gebundene Sonderausstellungen wie „Das Menschenbild in unserer Zeit" (1950) und „Künstler am Bau" (1955) wurden arrangiert; eine rege Diskussion kam in Gang. Von einem der Sezessions-Mitglieder ging denn auch der Impuls zu den „Darmstädter Gesprächen" aus, in denen seit 1950 unter den verschiedensten, nicht zuletzt aber ontologischen Aspekten die Probleme der bildnerischen Darstellung des Menschen, der modernen Architektur, des technisierten Lebensmilieus und des Theaters analysiert worden sind. Konkrete Beispiele, in Ausstellungen

zusammengefaßt, dienten jeweils der Demonstration; so waren vor dem Architekturgespräch von der Stadtverwaltung elf namhafte Architekten (Bartning, Bonatz, Dudok, Grund, Neufert, Scharoun, Schuster, Schwarz, Schweizer, Schwippert, Max Taut) beauftragt worden, Entwürfe für Schul-, Sozial-, Verwaltungs- und Kulturbauten zu schaffen, von denen einige inzwischen bereits realisiert worden sind. Prinz Ludwig von Hessen erneuerte die „Künstlerkolonie", das Werk seines Vaters; auf der Mathildenhöhe fand Gotthold Schneiders dem Werkbund nahestehender „Kunstdienst" (früher in Dresden und Berlin) sein Domizil, im Messelhaus nahmen der „Rat für Formgebung" und das seine Ideen in praxi verbreitende „Institut für neue technische Form" ihren Sitz. Die verschiedenen Institutionen entwickelten eine geradezu atemberaubende Aktivität, mit dem einen gemeinsamen Ziel, im Sinne des Bauhauses und der Werkbund-Idee auf das Leben selbst einzuwirken und das Bewußtsein zu stärken, daß Kultur kein Reservatrecht Privilegierter, keine Luxusangelegenheit, sondern lebendiger Ausdruck einer durchgeistigten Daseinsauffassung ist. „Tägliche Kultur, nicht Extrakultur" (Max Bill) wird postuliert. Diese Devise haben sich nun auch einige der führenden Darmstädter Maler zu eigen gemacht. Alfred Arndt, ehedem Meister am Dessauer Bauhaus, Architekt und Maler zugleich, entwirft architekturbezogene, den Gestaltungsgesetzen der Wand und des Raumes sich unterordnende Bilder, er überträgt gleichsam das architektonische Prinzip in die abstrakte Bildkomposition. Der Sezessionist Eberhard Schlotter (Abb. S. 44) hat sich als versierter Freskomaler bewährt, Helmut Lander mosaiziert, er experimentiert mit wasser- und säurebeständigen Farben auf Resopal und erprobt neue Techniken der Glasmalerei. Der Graphiker Helmut Lortz — der Urheber vieler köstlicher skurriler Zeichnungen — stellt sich in den Dienst der Werbung, der Industrie (Entwürfe für Serienprodukte, insbesondere Tapeten) und der Innenarchitektur. Die Kunst ist in Darmstadt nicht brotlos, ein ungemein gesundes Klima herrscht hier. Ob die „freie" Kunst infolge dieser praktischen Denkart zu kurz kommt, wird sich später erweisen; doch es scheint, daß diese Gefahr nicht besteht.

KASSEL, WIESBADEN UND ANDERE STÄDTE

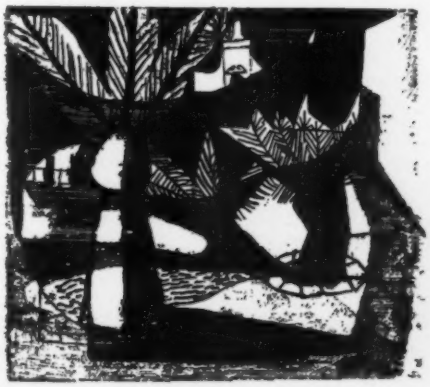
Lebensnähe charakterisiert auch die Kasseler Kunst. Sie ist jedoch nicht in dem Maß wie die Darmstadts das Ergebnis eines autochthonen Wachstumsprozesses; ihre Plattform ist vergleichsweise schmal — daß die moderne Kunst sich in Kassel überhaupt hat ansiedeln können, wird hauptsächlich der Initiative eines einzelnen, des Malers und Innenarchitekten Arnold Bode, verdankt. Er hat 1946 die ersten Schritte unternommen, die im 18. Jahrhundert gegründete „Académie de Peinture et de Sculpture de Cassel", die 1932 aus Ersparnisgründen geschlossen worden war, als Werkakademie wieder aufleben lassen. Bereits die alte Akademie war unter Bauhaus-Einfluß (1923) reorganisiert worden. Die 1948 offiziell eröffnete Staatliche Werkakademie griff dies Lehrprinzip auf und entwickelte es weiter. Man suchte Kontakt mit industriellen Auftraggebern und hütete sich andererseits, den Akzent einseitig aufs Praktische zu verlegen. Als Experimentierfeld, als Reservoir schöpferischer Kräfte, behielt die „freie" Kunst (ähnlich wie an der Frankfurter Kunstschule zur Zeit Wicherts) ihren Platz; beide, die autonome und die angewandte Kunst, traten in eine fruchtbare wechselseitige Beziehung, die sich im Werk wohl eines jeden der hier tätigen Künstler, also auch der Maler, manifestiert. Der Maler Ernst Röttger (Leiter des Grundkurses) hat die Spielzeugindustrie mit mancherlei Anregungen beschenkt, Arnold Bode befaßt sich mit Entwicklungsarbeiten für Serienprodukte, er entwirft Sitzmöbel, Tische und Plastic-Dekors; Hans Leistikow (Graphik-Klasse), der einst unter May die avantgardistische Zeitschrift „Das neue Frankfurt" typographisch gestaltet hatte, trat in letzter Zeit vor allem als Entwerfer von Tapeten hervor. Man sagt nicht zuviel,

Franz Ruzicka

wenn man die Werkakademie als Zelle des aktuellen Kunstgeschehens in Kassel bezeichnet; die „Documenta" — die im Sommer 1955 veranstaltete epochale Ausstellung der Kunst des 20. Jahrhunderts — wäre ohne die Phantasie, den Optimismus und die Aktivität Bodes und seiner Mitstreiter niemals zustande gekommen, und insofern, als sie eine der modernen Kunst förderliche Atmosphäre schufen, war mittelbar schließlich auch die schon bei ihrem Ausstellungsdebut 1955 sehr respektable „Gruppe Kassel", die Sammlungsbewegung der fortschrittlichen Maler (Bernhard Delsing, Karl Döbel, Wilfried Elfers, Hans Hillmann, Ernst Röttger und andere), ihr Geistesprodukt.

Wiesbaden ist als Kunststadt zu jung, die hier zusammentreffenden Elemente sind zu verschiedenartig und divergent, als daß sich schon ein klares Profil abzeichnen könnte. Wie in Frankfurt, wurde die moderne Kunst vor 1933 zunächst von einigen leidenschaftlichen Sammlern

(Kirchhoff, Strecker u. a.) signalisiert; ihre Aufgeschlossenheit ermutigte 1924 Alexej von Jawlensky, sich in Wiesbaden niederzulassen. Bis zu seinem Tod (1941) hielt der große russische Esoteriker einen intimen Kreis von Freunden um sich versammelt. Was er ihnen als Mentor an bildnerischer und philosophischer Einsicht mitgeteilt hat, trug Frucht, besonders bei dem inzwischen nun schon siebzigjährigen Otto Ritschl (Abb. S. 43), der, herangereift zu einem der Altmeister der deutschen abstrakten Malerei, erst 1947 vor das breitere Publikum trat. Im gleichen Zirkel ist Alo Altripp zuhause; während Ritschl monumentale Formate bevorzugt, entledigt Altripp sich der ihn bedrängenden Bildchiffren in einer delikaten Kleinmalerei. Der im nahen Hochheim lebende Jo Brenneis hat offenbar von Auseinandersetzungen mit Ritschls Werk profitiert. Zu den nicht zahlreichen bemerkenswerten Persönlichkeiten gehören auch einige Malerinnen: Christa Moering und Ruth Huberti, die sich an der objektiv wahrnehmbaren Natur inspirieren, und die in Eppstein (Taunus) wohnhafte Ella Bergmann-Michel, die „Dada" und das Bauhaus miterlebt hat und den ihr gemäßen Ausdruck schon lang in der Abstraktion fand. — Mit viel Elan setzen sich der Kunstverein und die Wiesbadener städtische Galerie für die zeitgenössische Künstlerschaft ein. Das Museum vergegenwärtigte in zwei Ausstellungen, die es wert sind, in den Annalen vermerkt zu werden, ein umfassendes Panorama der nonfigurativen und der gegenstandsnahen deutschen Malerei und Bildhauerei der Zeit nach dem Krieg, kleinere Sonderausstellungen machten mit diesem und jenem Vertreter der europäischen Künstlerelite bekannt. Das allgemeine Interesse wendet sich in dieser Stadt, die während des vergangenen Jahrzehnts den wertvollsten Teil der Berliner Museumsschätze beherbergte, vorerst allerdings doch mehr der alten Kunst zu; aber letzten Endes wird das den Zeitgenossen nicht zum Nachteil gereichen, denn es steht außer Zweifel, daß durch diese ehrenvolle Pflegschaft Wiesbadens gesamtes Kulturleben stimuliert worden ist. Mit der Vitalität der Großstädte kann sich die der mittleren und kleinen Orte selbstverständlich nicht messen — das ist nicht nur eine Frage der inneren Bereitschaft, sondern vielleicht mehr noch der Finanzierungs- und der Ausstellungsmöglichkeiten. Die Künstler sind daher zu den Städten hin orientiert, die ihnen die Chance, zu verkaufen und Publizität zu erlangen, verheißen. Nur wenige leben in der splendid isolation eines ländlichen, abseits von den Hauptverkehrswegen gelegenen Orts, und selbst jene, die sich eine Kleinstadt auserkoren haben, sind schnell genannt. Der Expressionist Ludwig Meidner lebt und arbeitet zurückgezogen in Hofheim am Taunus, in Marburg wirkt Franz Frank (Abb. S. 45), einer der Bewahrer des Erbes von Lovis Corinth, und vom idyllischen Weilburg an der Lahn läßt Karl Kunz (Abb. S. 45), der eine Zeitlang den Surrealisten nahestand, seine an die Saturierten, Schläfrigen, Gestrigen gerichteten Alarmbotschaften ergehn. — Gäbe es eine kunst-soziologische Karte Westdeutschlands, so würde aus ihr wahrscheinlich eindringlich erhellen, daß die lebendige Kultur in Hessen ausschließlicher als etwa in Bayern oder im Rheinland eine urbane Angelegenheit — also Sache der Großstädte und ihres Einzugsgebiets — ist. Es mag verschiedene Gründe dafür geben: Die Wirtschaftsorganisation, die Bevölkerungsstruktur und, um noch den Hauptpunkt zu nennen, die Rivalität einer Reihe vergleichsweise bedeutender Nachbarstädte im Rhein-Main-Gebiet, in dem fast die Hälfte der hessischen Einwohnerschaft ansässig ist.



Hans Hillmann

ANTON KERSCHBAUMER

AUS SEINEN UNVERÖFFENTLICHTEN TAGEBÜCHERN UND BRIEFEN

AUS DEN TAGEBÜCHERN

20. 3. 08
Cézanne: Seine Aquarelle waren von einer derartigen Frische, daß man direkt Durst bekam — so wässerig, so materialgerecht waren sie. Sie waren auf glattes Papier gemalt, reine Töne, einer über den andern gelegt, bis der Effekt erzeugt war. Alles Lasur, das Charakteristische des Aquarells (kein Deckweiß). Um einige gelbrote Äpfel legte er eine Zone Blau. Er ließ im Licht sehr viel Weiß stehen.

Frühjahr 08
Breite Mache sagt mir viel mehr zu als Teilungstechnik. Monet fahren lassen, dafür Gauguin, Cézanne! Niederländer.

16. 7. 08
Ich bin nun absolut und ganz bewußt, wie der Weg ist. Nur durch die Form lernt man die Dinge in der Natur verstehen unter der jeweiligen Beleuchtung, Freilicht oder im Raum. Das Malerische ist eine Sache für sich, die in Bildern, in denen Leibls, in den alten Holländern, in den Impressionisten studiert werden kann, indem man sich fragt: warum wirkt dies auf mich so malerisch? — Das gilt auch in der Natur. —
Und Leibl, der immer einen Krug neben die Figur stellt (vielleicht um das Glanzlicht sicher zu erläutern, vielmehr den Lichteinfall, Kravattennadel (Kugel) bei einem Porträt). Ich begreife auch jetzt seine Stilleben, in denen er die einfachsten Formen, eben Kugel, Kegel, Zylinder usf., d. s. Äpfel, Flaschen, Töpfe usf., erläutert. Und es fällt mir Schuch ein, der mit den Stilleben begann, dann auf die Architektur überging und die freie Landschaft als das Endziel betrachtete. Wie klug! Der beste Weg des Malers, wohlgemerkt desjenigen, der das Malen erlernen will.

7. 11. 08
Marées machte deshalb keine komplizierten Stellungen, Gruppen, weil er wünschte, daß man alles auf den ersten Blick faßte (deshalb auch Pferde im Profil, also in ihrer klassischen Darstellung, gezeichnet). Das „auf den ersten Blick fassen" ist ein Merkmal aller großen Kunst.

16. 1. 09
China. Morgens im Tiergarten und dann diese Ausstellung ... Alles andere, an das ich mich erinnerte, die alten und neuen Meister, Matisse, kam mir schwerfällig und schrecklich vor gegen diese Flächenkunst ... China führt einen zur Natur zurück. Je intimer man sie studiert, desto wertvollere, besonders persönlichere und neue Sachen macht man. Eine Nebellandschaft noch nebliger, ein Katzenfell noch weicher, alles durch Kontraste herausbringen!

23. 3. 09
Ich muß sozusagen auf die konische Charakteristik der Formen mehr achten.

28. 12. 09
In zehn Linien alles geben, die Hauptsachen. Zum erstenmal habe ich eine Vorstellung, welche Landschaft mir nottut: eine klare, d. i. plastisch, formal klare. Norddeutschland zu malerisch, Rosenheim viel besser, noch besser vielleicht Südtirol, Italien.

7. 1. 10
Résumée: Ich muß meinen Stolz darin suchen, meinen Geist dazu zu verwenden, hinter die Gesetzmäßigkeit der Erscheinung zu kommen. Gleichgültig, ob aus dem Kopf oder nach der Natur (hier merkt man sofort den Mangel an Bewußtheit), immer aber Rechenschaft geben, weshalb man diesen Strich macht, diese Farbe gibt.

Mitte Juli 12
Hamburg: Meister Bertram und Franke, der Gegensatz von Akademie, kein Wissen, alles Empfindung, naive Beobachtung. Ich sah ein Ohr an einem Kopf, es saß ganz falsch, aber der Mann hörte damit, man fühlte, wie der Laut durch die Öffnung ins Gehirn hinunterging. Wie kühn sind die Verschiebungen des Gesichts charakterisiert!

Der Südtiroler Anton Kerschbaumer wurde am 20. November 1885 in Rosenheim am Inn geboren, absolvierte die dortige Realschule und ging 1901 nach München an die Kunstgewerbeschule. Seine Lehrer waren Dasio, Exter und Mayrshofer. Zwei Jahre lang besuchte er die Technische Hochschule in München und siedelte 1908 nach Berlin über. Eine Zeitlang war er Schüler von Corinth, dessen impressionistische Malweise seinen Ansprüchen an die Bildform jedoch nicht genügten. Auch schloß er sich dem Expressionismus nicht an, da er, wie er selbst schreibt, „fanatisch" nach der Form strebte. Zwischen 1912 und 1914 betrieb er eingehende Naturstudien. Seine Bilder entstanden jedoch zumeist nicht vor der Natur, sondern aus der Erinnerung und Vorstellung. 1914 stellt Kerschbaumer zum ersten Male aus (Galerie Neumann). Während des ersten Weltkrieges war er Soldat in Flandern, zusammen mit Heckel, Herbig und Kaus. Eine große Kollektivausstellung veranstaltete Paul Cassirer nach dem Kriege. Viele Ausstellungen folgten. Während der Sommermonate arbeitete Kerschbaumer außerhalb von Berlin in Süddeutschland, Italien und Frankreich. 1930 erhielt er den Ehrenpreis der Reichsregierung, im gleichen Jahr ein Staatsstipendium für die Deutsche Akademie in Rom. Am 2. August 1931 starb er nach schwerem Leiden zu Schloß Tegel bei Berlin.

25. 11. 12

Ganz aufrichtig sein. Keinen Strich verbergen, kein Mittel, das zum Resultat führte. Alle Vorarbeiten zeugen und zeigen. Die Entkleidung, von der Meier-Graefe spricht. Von den Alten zu Monet, von da zu Cézanne. Daumier ist ein großer Aufrichtiger. Marées zu Munch, Matisse. Matisse ist ein großer Aufrichtiger. Picasso ist ein großer Aufrichtiger.

Über Rahmen: Ein unruhiges Bild mit viel Detail braucht einen ebenso unruhigen Rahmen, damit es nicht noch unruhiger wirkt. Eines, das viel Flächen hat und nicht sehr weich ist, einen ganz glatten, einfachen, um es durchgeführter erscheinen zu lassen.

Man arbeitet aus Freude an der Arbeit, am Werden, am Sichklarwerden. Nicht um des Bildes willen oder der andern Leute willen.

20. 10. 13

Wieder ein schöner Tag, der mich so unruhig macht, daß ich weglaufe. Am Wasser entlang, auf die Glienicker Brücke. Der Horizont ein durchscheinendes rauchiges Grün, darüber ein dichterer, hellerer Streifen, der von oben beleuchtete Teil des Dunstes, dahinter und darüber das reine Blau des Himmels. Gelbgrüne, beschienene Pappeln (dunkler) dagegen. Die Gesichter, die mir in dieser Pracht begegnen, alt und kleinlich. Ein Motorboot, das im Spiegel der Wälder eine blaßblaue Schleppe nach sich zieht.

April 17

Nach anderthalb Jahren Bekanntschaft beginne ich jetzt Heckels Talent zu verstehen. Wie unverständlich ihm z. B. meine Palettenrezepte sind. (Vielmehr wie wenig ihn z. B. meine Palettenrezepte berühren.) Oder die optischen Ergebnisse der Franzosen, Kubismus, Cézanne — nach der formalen Seite. Wie gleichgültig ihm die Darstellung der Atmosphäre. Er geht nur auf das Psychologische, das Menschliche. Er ist Gotiker. Er schätzt Cranach, der auch ein Sachse, während ich als Süddeutscher zu sehr Venezianer bin, die Schönheit, die Verhältnisse (Proportionen), die Durchführung suche.

AUS DEN BRIEFEN

An Emma Jacot, Paris:

... Ich lese manches — Stendhal, seinen Schüler Taine, deren Schüler Gide usf. Daß Sie mich gleich mit drei furchtbar seriösen Zeitschriften überraschten, habe ich nicht erwartet. Manches ist darin überflüssig. So Bonnard, Gimi. Die angegebene Palette Bonnards stimmt bestimmt nicht. Gerade das Schwarz verwendet er meisterhaft. Es hat mir als jungem Menschen Eindruck gemacht, daß die Taschisten, deren Führer er war, nach Im- und Neoimpressionismus wieder Schwarz und die Erdfarben, selbst Bronzen in ihre Malerei wieder einführten, so daß die Bilder aussahen morbide wie gotische Teppiche ...

An Prof. Ulrich Hübner, Neubabelsberg:

Das Verhalten der Akademie veranlaßt mich, mich wieder an Sie zu wenden. Vor zwei Jahren wurde ich von diesem Institut zur Beschickung seiner Ausstellung eingeladen. Ich sandte zwei Arbeiten, eine wurde ausgewählt und völlig tot gehängt. Da Ihr Institut den künstlerischen Ausdruck der Eingeladenen kennt, weiß es, was es von ihnen ungefähr zu erwarten hat. Weshalb man jemand einlädt, um ihn totzuhängen, ist jedenfalls ein Geheimnis der Akademie. Bei der neuerlichen Beschickung auf Einladung, der ich, so gut ich kann, nachkomme — ich liege seit 5 Monaten im Krankenhaus — wollte ich Sie jedenfalls bitten, für einen erträglichen Platz der ausgewählten Bilder zu sorgen.

Abgesehen davon, daß ich infolge meiner langen Krankheit empfindlich bin, habe ich bei meinen Erfolgen keinen Anlaß, mich weiter zu meinem Nachteil behandeln zu lassen.

An das Städt. Museum Mannheim:

Auf Ihr Schreiben vom ... : Repräsentative Arbeiten, wie sich Früheres und Heutiges in uns spiegelt, habe ich nicht. Ich habe wohl voriges Jahr in Rom die Villa Medici, den Brunnen am Pincio, St. Peter und St. Carlo als Silhouette, antike Figuren, Sarkophage, Vasen zu bildhaften Darstellungen verwertet, aber als Bildfunktion, nicht aus Interesse am Gegenstand ...

MAX PEIFFER-WATENPHUL

Zu seinem sechzigsten Geburtstag

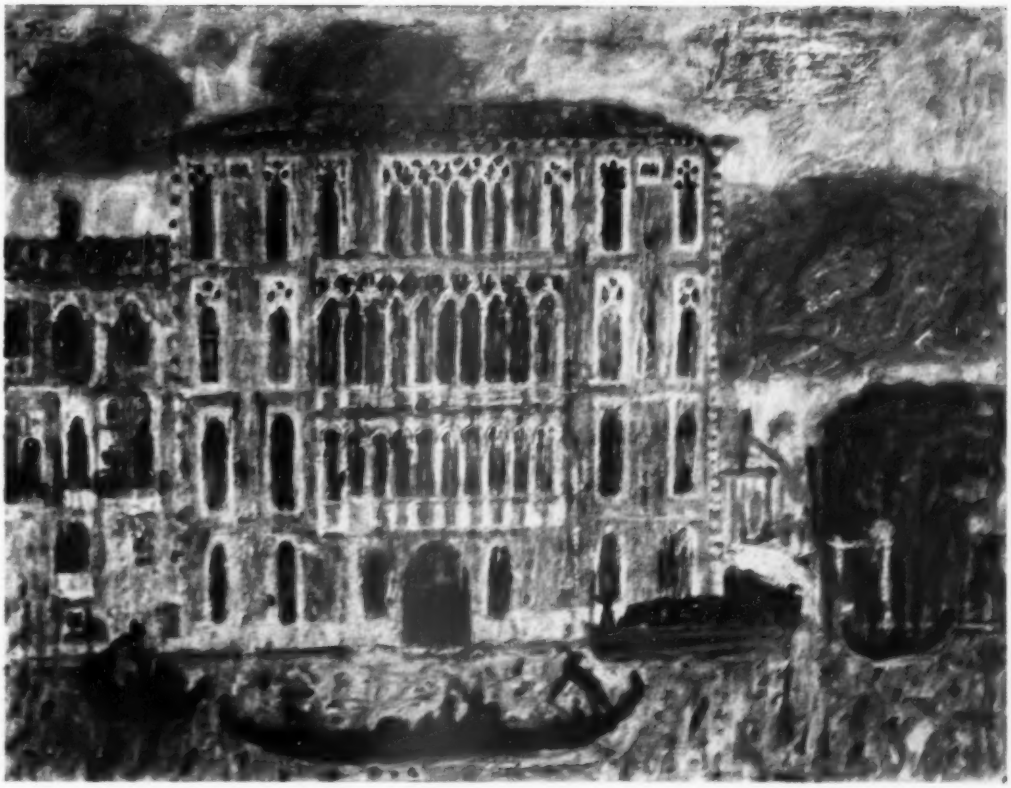
Es gibt zwei gegensätzliche Visionen Venedigs in der modernen Malerei: sprühend bewegt in flirrendem Licht bei Kokoschka, ernst sich spiegelnd in stillen Kanälen bei Peiffer-Watenphul. Sie haben ihre Ahnen im Settecento, in Guardi einerseits, der das Hingetupfte der Farben gab, gelöst in der feuchten Luft, und andererseits in Bernardo Bellotto, bei dem die Wasserläufe nur die ruhigen Spiegel sind für die an ihnen aufgereihten Paläste, der das zur Kontemplation Stimmende der Atmosphäre spürte, während seinen Gegenspieler mehr das Funkelnde venezianischen Lebens erregte. Beide Eigenschaften entströmten damals und entsteigen noch heute diesem atmenden Städtewesen.

Man darf wohl behaupten, daß erst die Verfeinerung der Farbbehandlung durch den französischen Impressionismus die Maler befähigte, das Verschwimmende der mit Feuchtigkeit gesättigten Luft, die die Dinge hindurchzittern läßt, auf der Leinwand nachgestaltend wiederzugeben. Der Norddeutsche Peiffer-Watenphul (geb. 1896 in Weferlingen bei Braunschweig), der sich nach Lehrjahren am Bauhaus und Wanderjahren durch Europa, Afrika und Mexiko auf der Höhe seines Lebens in Venedig niederließ und dieser Wahlheimat treu blieb bis heute, wußte diese Möglichkeiten für sein Werk zu nutzen. Jedoch kleidet er auf seinen Bildern die Stadt in das dunkle Gewand einer Melancholie, die den zerfallenden Palästen entspricht. „Venedig ist schwarz" ist sein Ausdruck. So sieht er es.

Vielfältiger und anders als für Menschen früherer Jahrhunderte sind für uns die Assoziationen, die sich an Venedig knüpfen. Die Campos, Piazzettas, Calles, Rugas und Cortes mit ihrer schmeichlerischen Traurigkeit sind für uns bevölkert nicht nur von den heutigen Venezianern, und es ertönt nicht nur ihr Dialekt in unseren Ohren, sondern wir glauben die Gestalten aus Schillers „Geisterseher", aus Thomas Manns Novelle, aus Hofmannsthals „Abenteurer und die Sängerin", dem „Geretteten Venedig" oder seinem „Andreas" neben und hinter uns zu sehen und zu hören. Die gebrochenen Töne verschwebender Malerei enthalten den Widerschein all dieser Schöpfungen, auch wenn sie zu einem weißlichen Grau und einem flockigen Schwarz verschmelzen.

Neben Palästen, Wasserflächen, Pinien und Cypressen locken den Künstler die südlichen Blumen und Früchte, zusammen mit den geschmückten Gefäßen Ostasiens. Duft und Schönheit vermittelt er in leisem Fluidum, das das Zeichen organisch-harmonischen Gewordenseins trägt ohne Allüre. Das Atelier Peiffer-Watenphuls in der Nähe des Cá d'oro bildet eine Zufluchtstätte malerischer Kultur und wohltuender Gelöstheit im Sinne des Genius loci.

Hanna Grisebach



Max Peiffer-Watenphul, Ca' Foscari, 1947, Öl, 64 × 78 cm

He
Fo

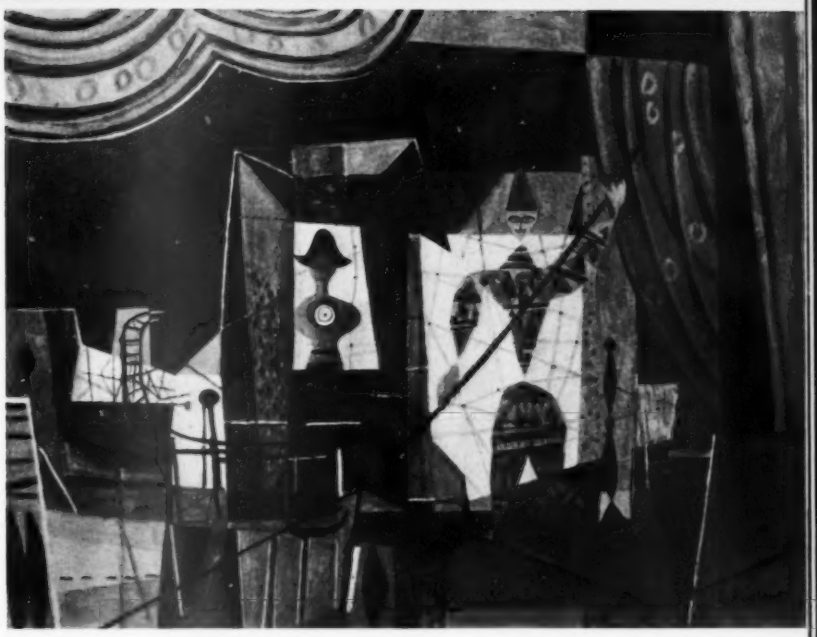
Hermann Teuber, Montmatre, 1954
Foto: Gnilka, Berlin

Werner Heldt, Berlin am Meer I, 1949, Tuschzeichnung, 32,5 × 49 cm,
mit Genehmigung der Galerie Springer, Berlin

Carl-Heinz Kliemann, In der Siedlung, 1952, Oltempera auf Papier, 90 × 100 cm

Hermann Bachmann, Auferweckung, 1955, Aquarell, 30 × 50 cm

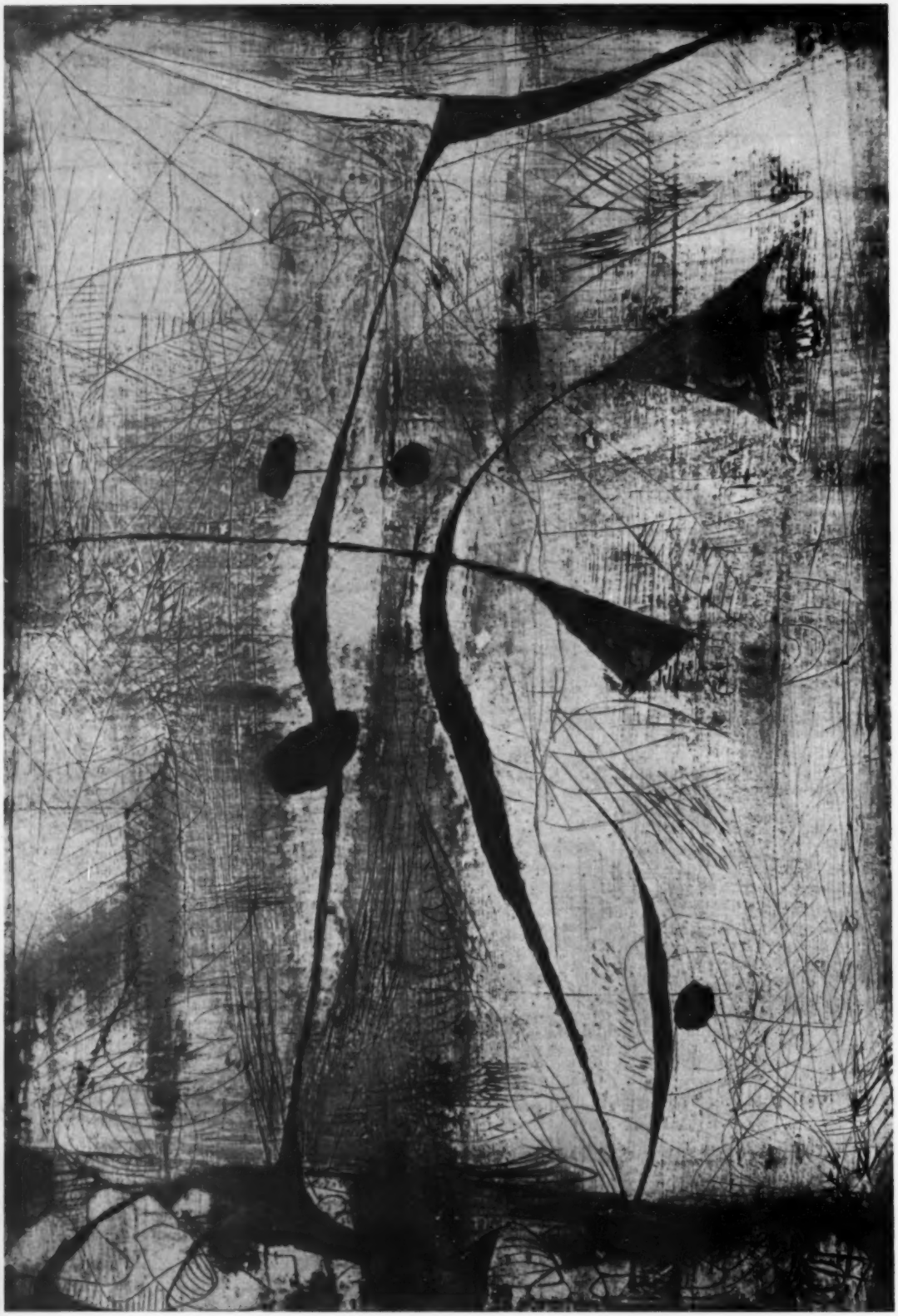
Dietmar Lemcke, Mühle von Mallorca, 1953
Foto: Ingeborg Sello, Hamburg



Rudolf Kügler, Seiltänzer, 1955, Öl, 75 × 95 cm

Paran G'schrey, Kneipe

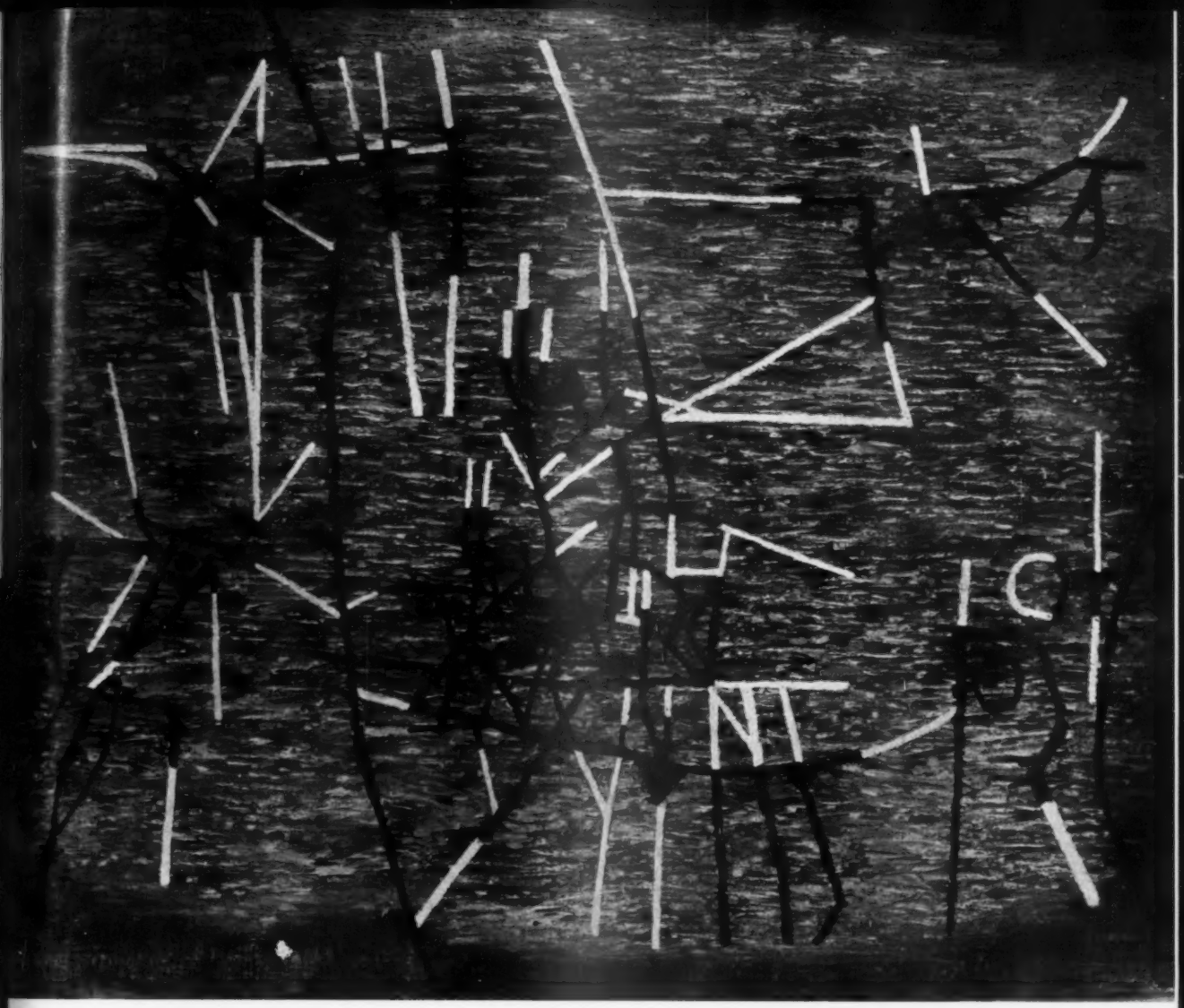
Alexander Camaro, Herbstengel, Öl



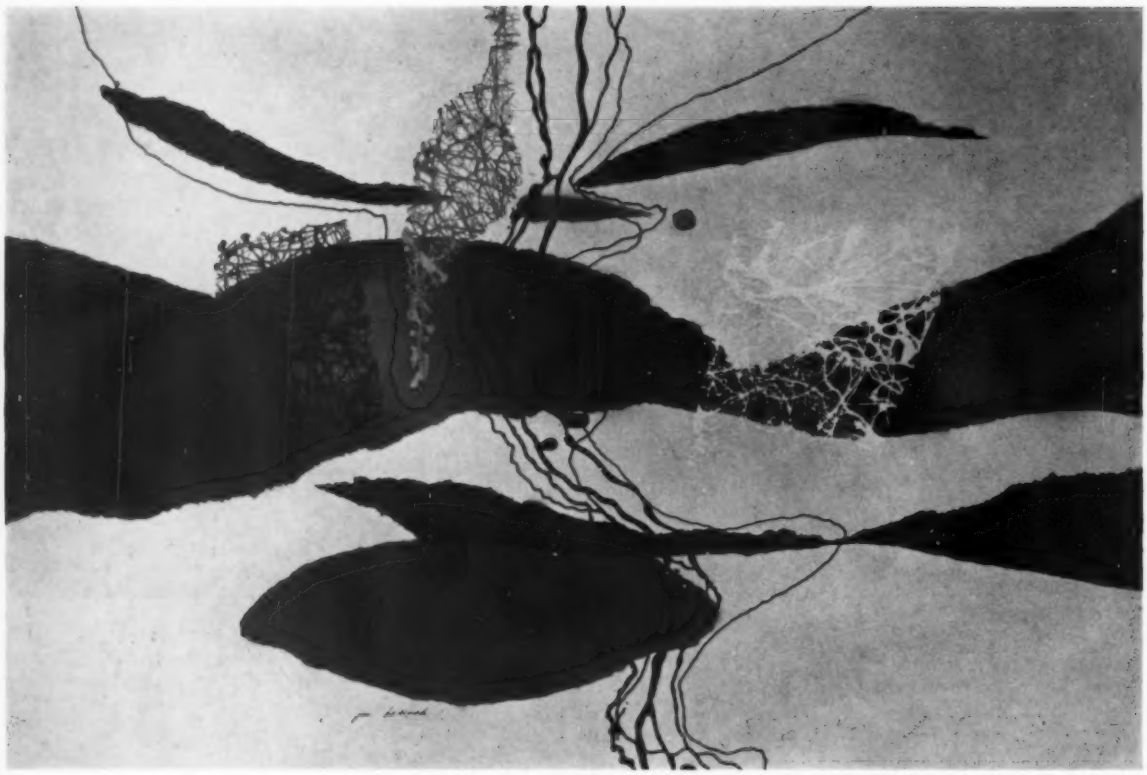
Hans Jaenisch, Aquarium, 1953, Kasein, 50 × 75 cm
Foto: Gnilka, Berlin

Hans Thiemann, Wasser-Spiegel und Hölzer, Öl, 60 × 80 cm

Manfred Bluth, Toteninsel, 1954, Öl, 80 × 100 cm,
mit Genehmigung der Galerie Springer, Berlin



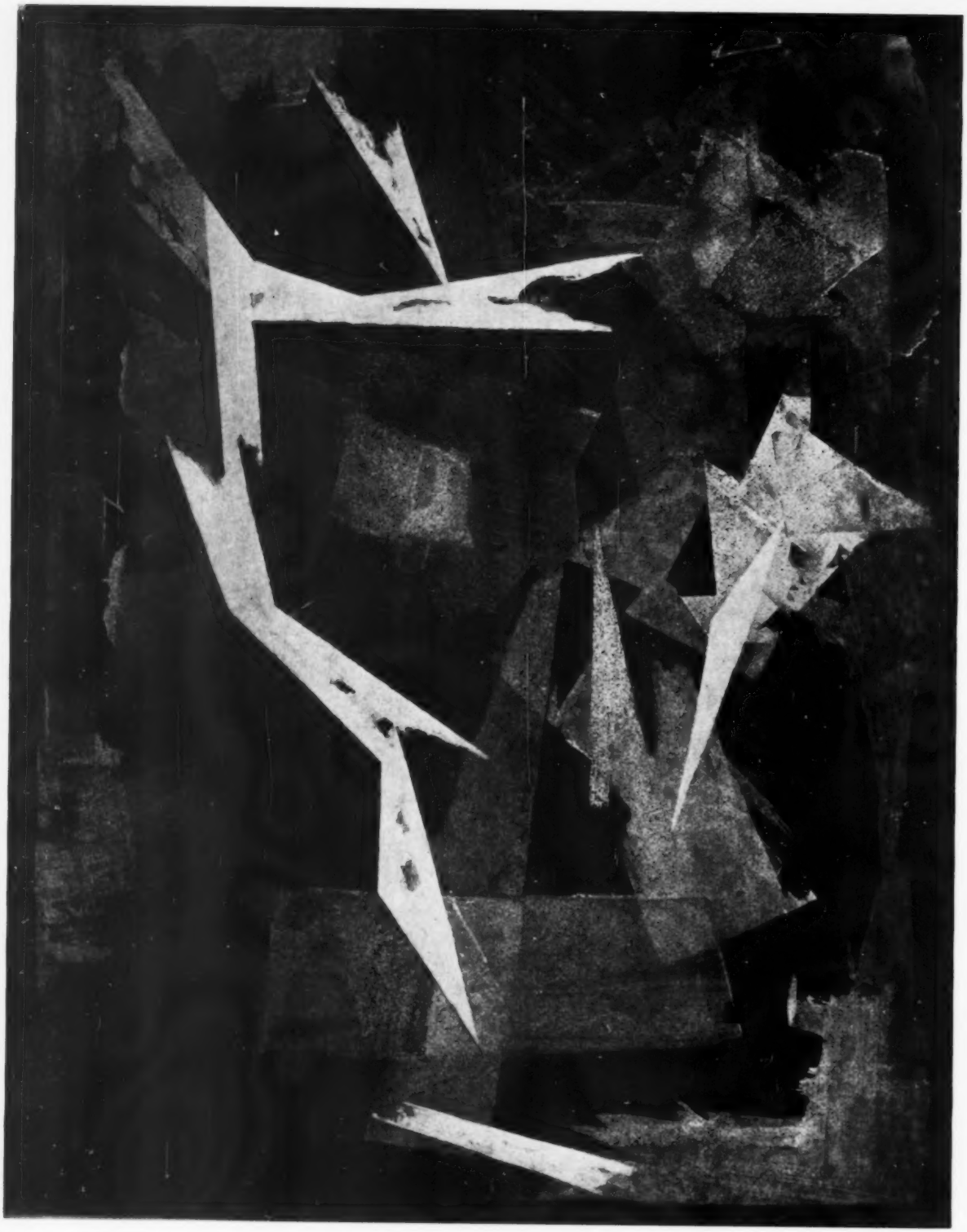
Heinz Trökes, Andere Kultur, 1954, Öl, 79 × 102 cm
mit Genehmigung der Galerie Springer, Berlin



Juro Kubicek, Lack auf Metall, 1953, 61 × 91 cm
Foto: Konrad Mohns, Berlin

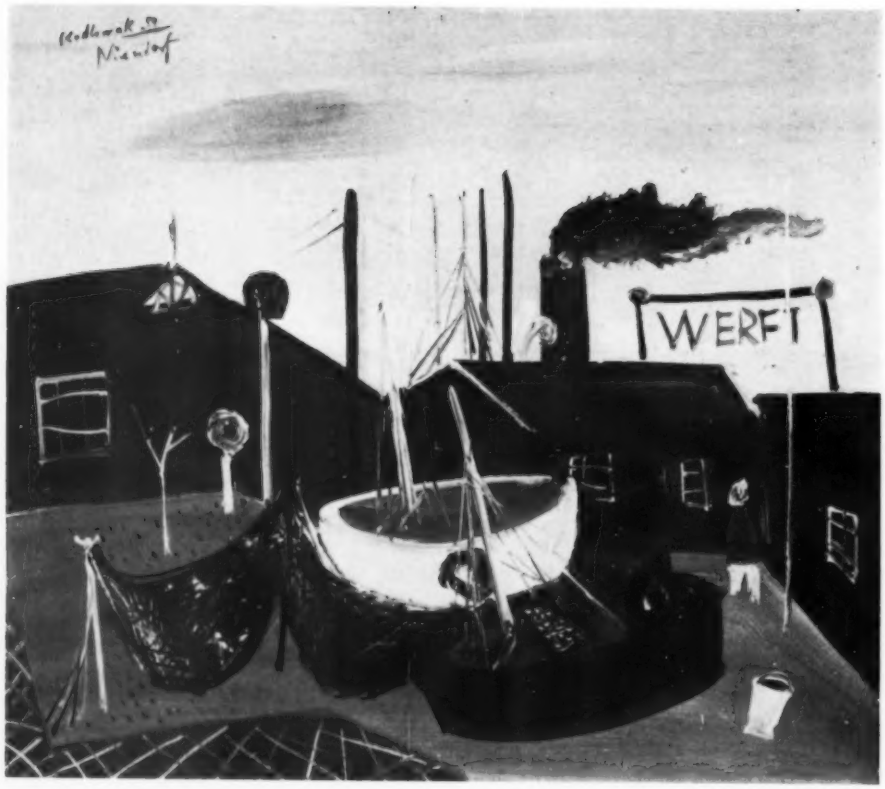
Helmut Burgert, Liturgisches Bild, 1953, Eitempera, 80 × 120 cm

Heinz Weber, Herbstlicher Park, Aquarell



Theodor Werner, Kristallinisch, 1952, Öl, 70 × 89 cm
Foto: Gnilka, Berlin

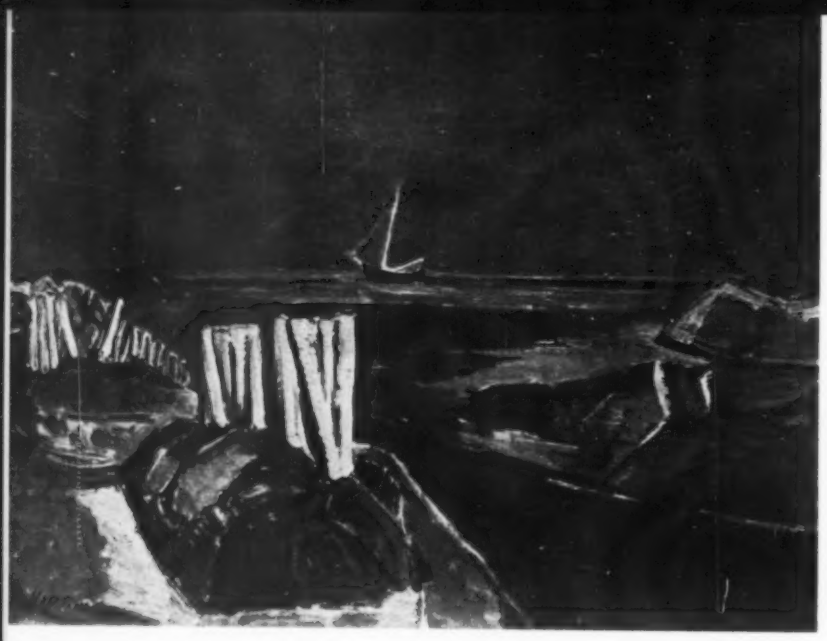
Hans Kuhn, Falter im Winter, 1954, Öl, 100 × 150 cm
Foto: Gnilka, Berlin



Horst Skodlerak, Niendorfer Hafen, 1953, Öl

Gerhard Linke, Straße, Aquarell, 48 × 71 cm

Alfred Bruns, Dorfstraße, Öl

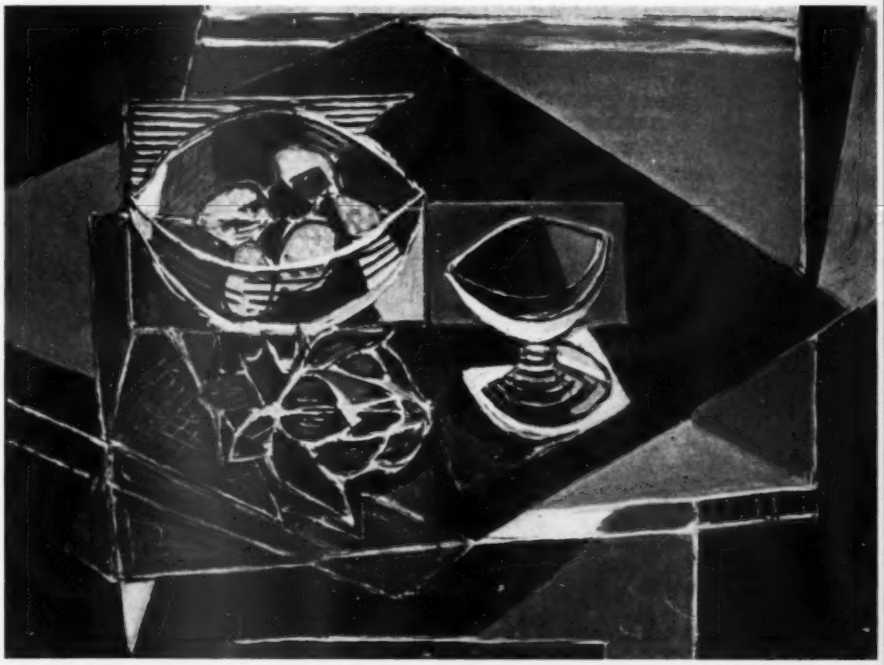


Tom Hops, Buhnen, 1948

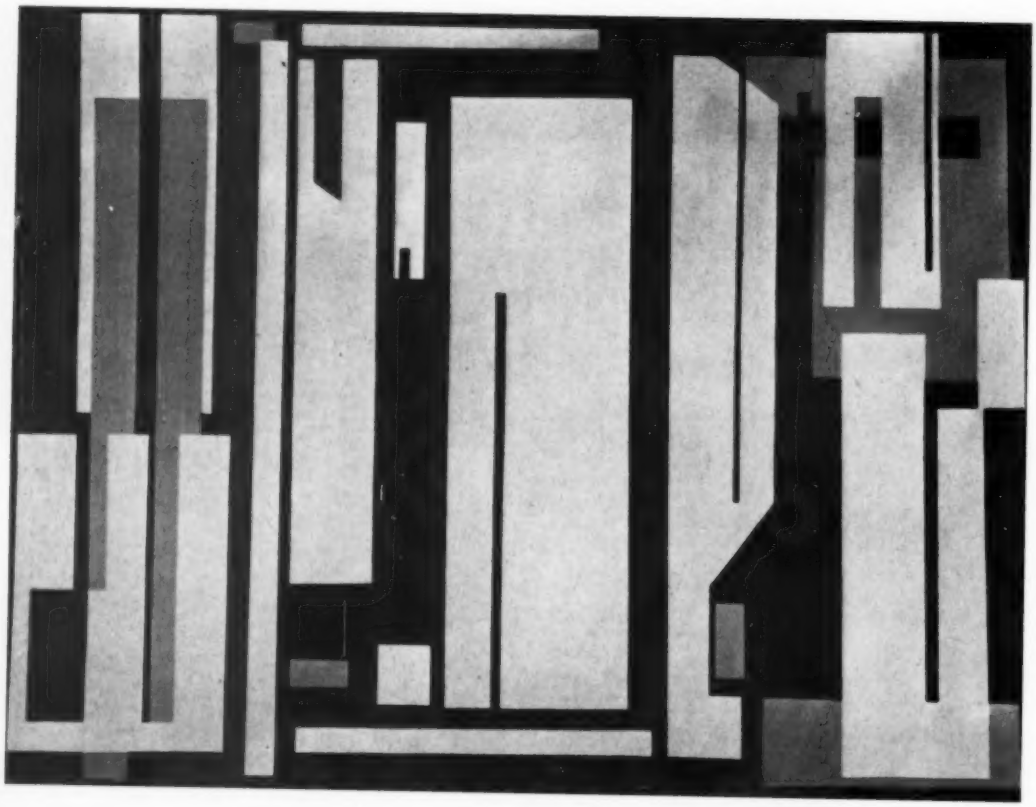
Eduard Bargheer, 1954

Reinhard Drenkhahn, Im Park
Foto: Kleinhempel, Hamburg

Fritz Kronenberg, Laubenfrühstück
Foto: Susanna Schapowalow, Hamburg

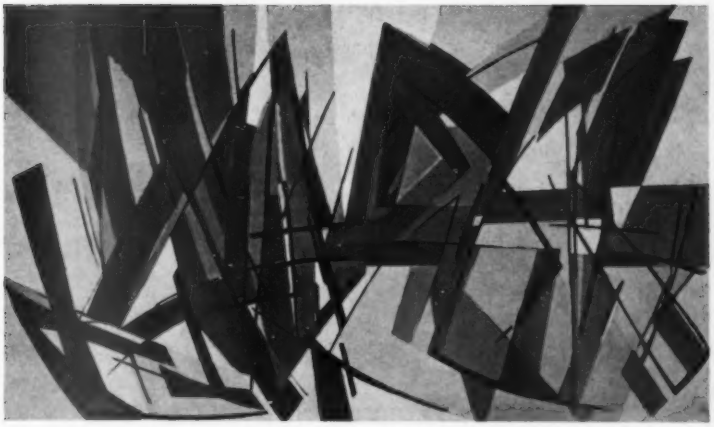


Hildegard Stromberger, Komposition 53,
Foto: Kleinhempel, Hamburg



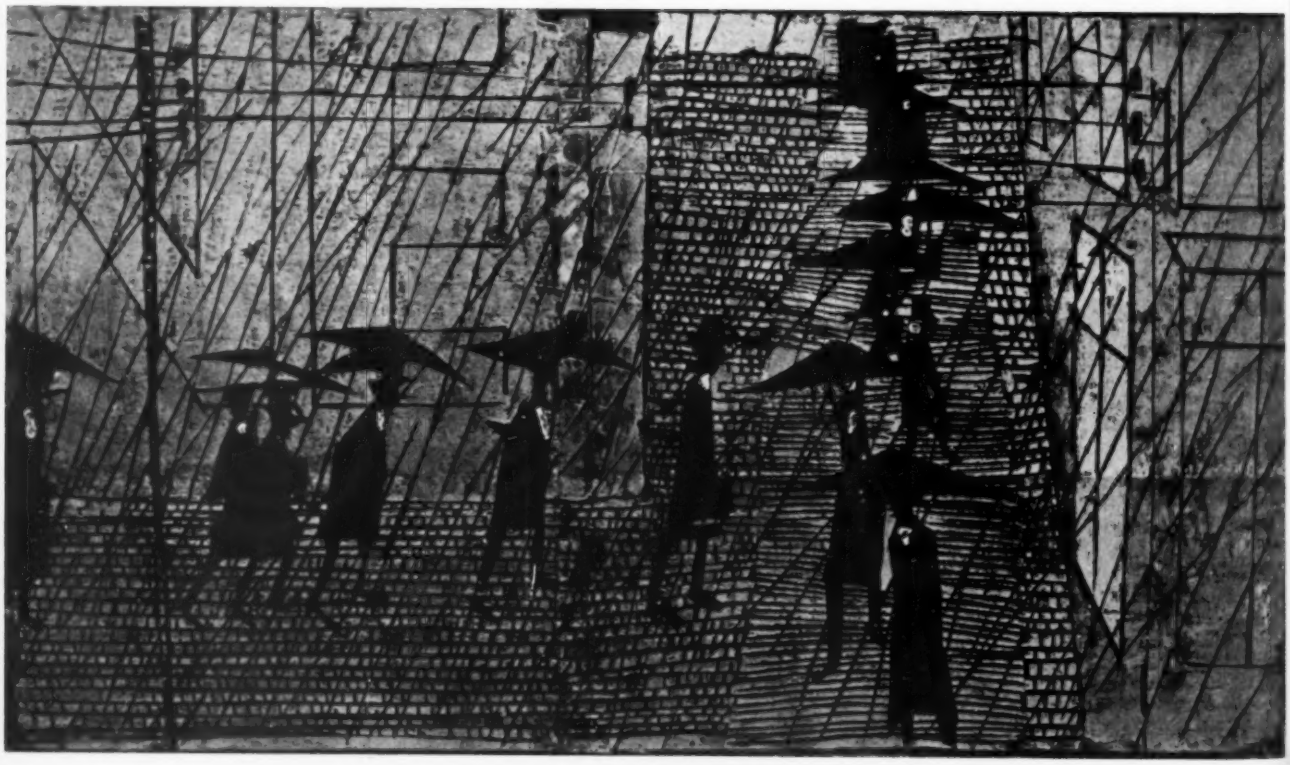
Rolf Retz-Schmidt, Projektion, 1954, Öl, 54 × 73 cm

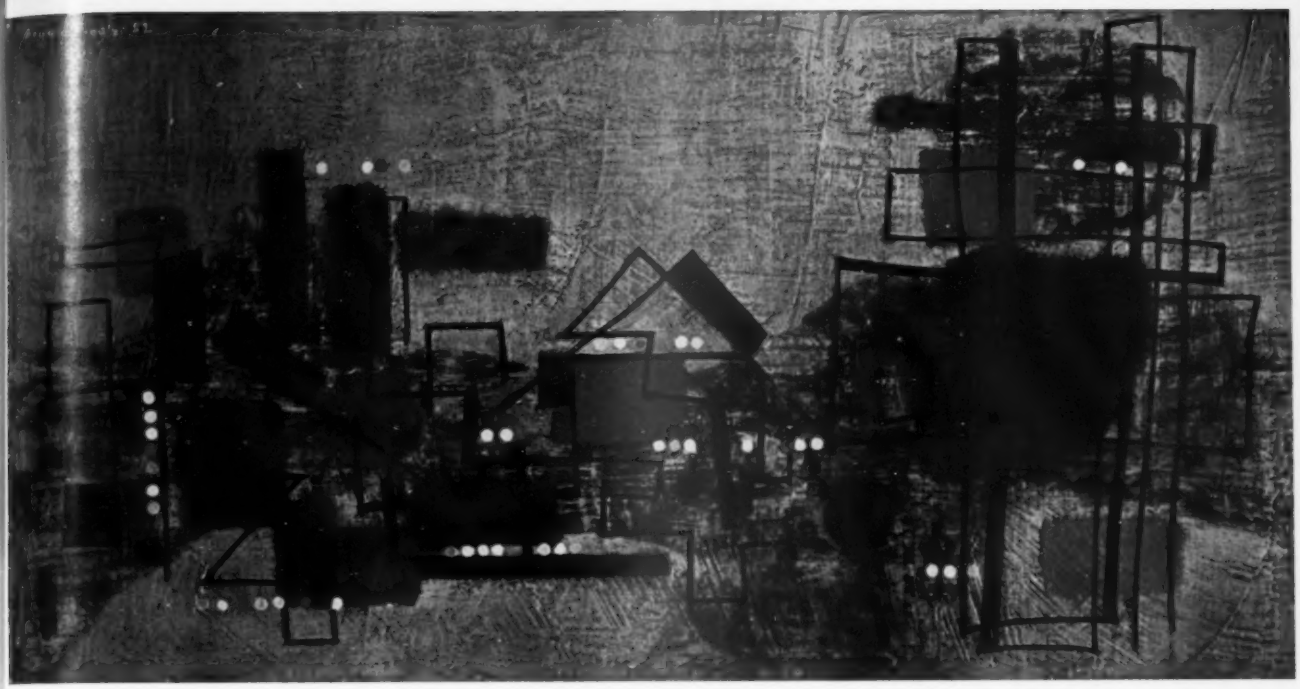
Klaus Kröger, Nr. 56
Foto: Kühle, Hamburg



Gerhard Wind, Figuration L I, 1955, 75 × 130 cm

Horst Janssen, Schirme, 1956, Farbholzschnitt





Arnold Fiedler, Hochhäuser bei Nacht, 1952
Foto: Ingeborg Sello, Hamburg

Heinrich Basedow, Winter, 1951, Öl und Tempera, 100 × 141 cm

Willem Grimm, Laternenzug
Foto: Ingeborg Sello, Hamburg

Friedrich Karl Gotsch, Geheimrat Anschütz

Ferdinand Lammeyer, Landschaft, 1953, Tempera
Foto: G. Hauck, Frankfurt

Die Galerie Franck in Frankfurt a. M., Vilbeler Straße 29

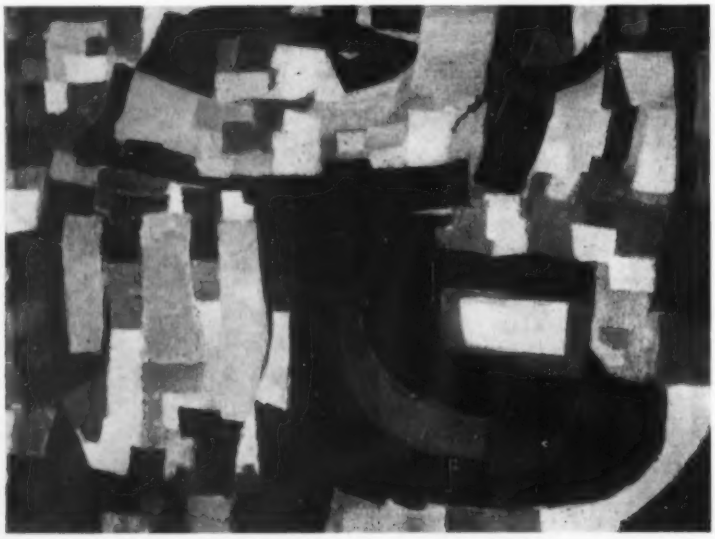
Eduard Steneberg, San Estello, 1955, Öl

Gerhard Hintschich, Turm am Meer, 1956, Öl

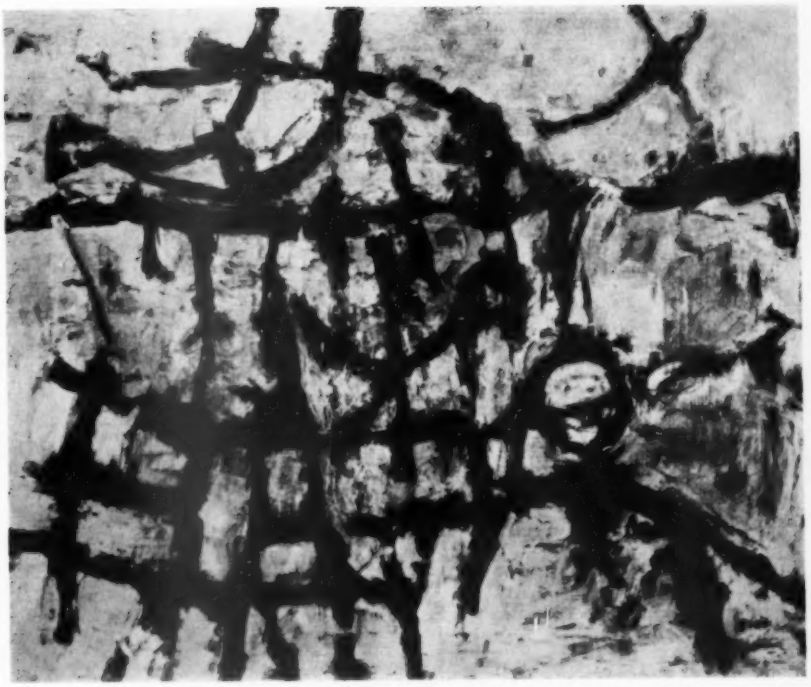
Arthur Fauser, Komposition, Foto: Gabriele Hauck,
mit Genehmigung der Galerie Hanna Dekker vom Rath, Frankfurt a. M.

Thomas Zach, Herde, 1954, Öl

S. Reich an der Stolpe, Netze, 1953, Mischtechnik, 43×59 cm



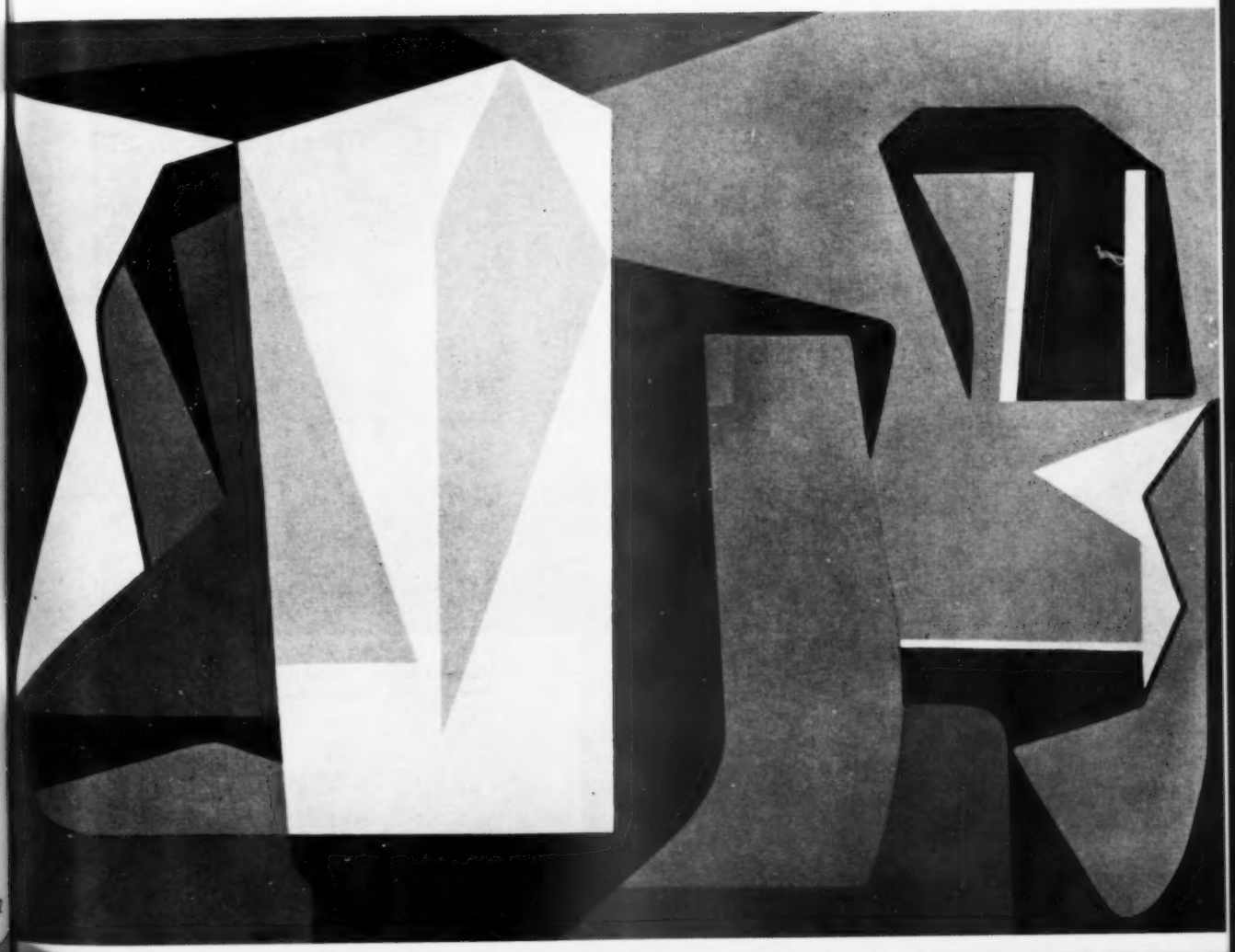
Rudi Baerwind, Sphärisches Mosaik, 1956
Foto: Lenz, Mannheim

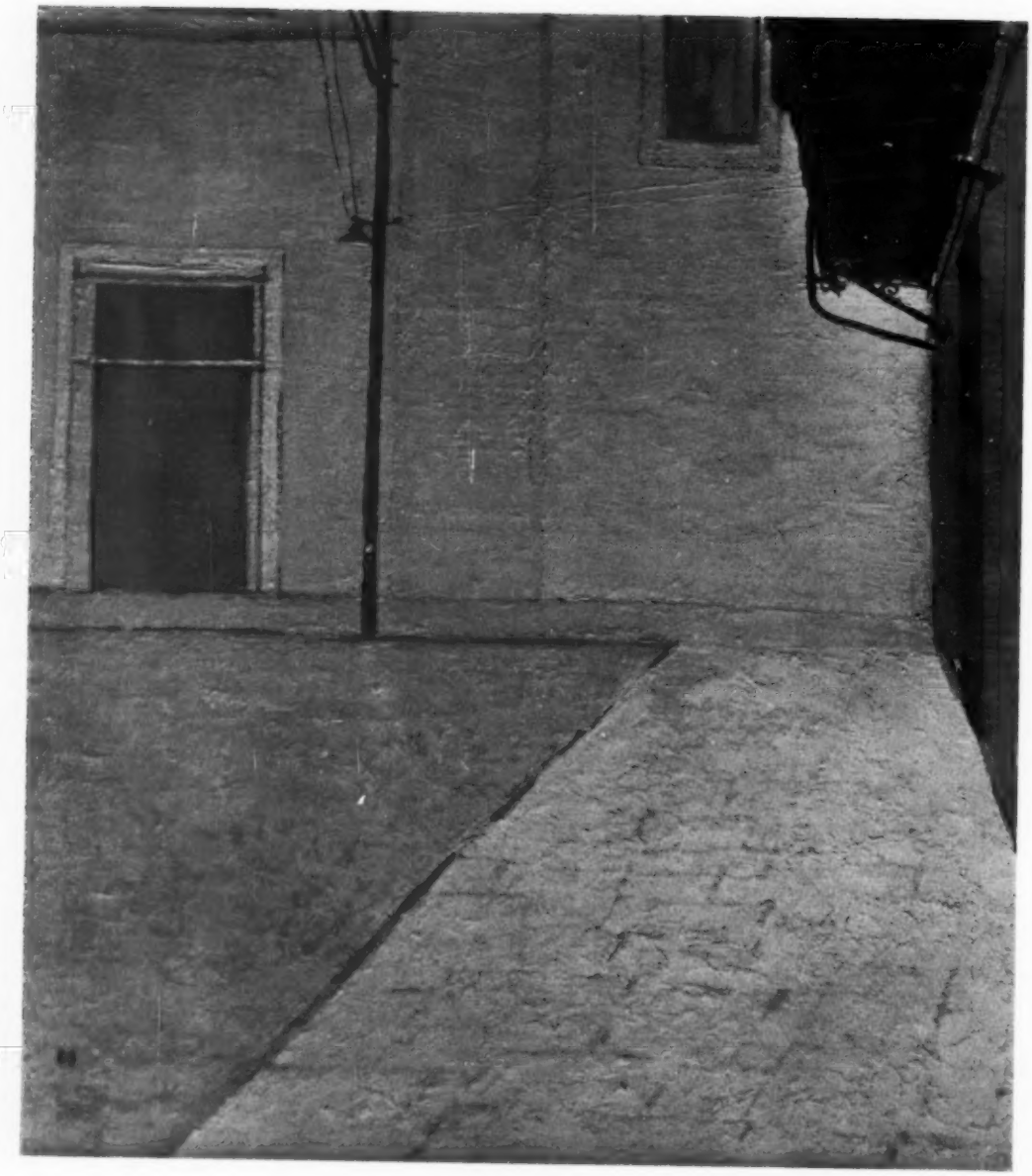


Hans Platschek, Gewebe, 1955, Öl

K. O. Götz, Bild vom 5. 3. 55, Mischtechnik, 119,5 × 150 cm,
mit Genehmigung der Galerie Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt a. M.

Otto Ritschl, Komposition 54/53, Öl, 155 × 220 cm





Eberhard Schlotter, Südlicher Platz, 1954
Foto: F. Emich, Nieder-Ramstadt

Franz Frank, Geburt der Aphrodite, 1938

Karl Kunz, Harlekin und Kolumbine, 1953

Selbstbildnis,
1919, Öl,
56 × 180 cm

Foto:
Grete Eckert,
München

Möckernbrücke Berlin, 1926, 82 × 93 cm
Foto: Grete Eckert, München

Anton Kerschbaumer

Bar am Hafen, 1927, 65 × 81 cm
Foto: Grete Eckert, München

Stilleben mit Adventsengel, 1926, 68 × 77 cm
Foto: Grete Eckert, München

2. Preis des Kunstkritikerwettbewerbs

Heinz Spielmann

Kennwort: **METHODE**

Wer der Ansicht ist, daß die Ergebnisse einer Untersuchung Funktionen der Prinzipien darstellen, die zur Anwendung gelangten — die moderne Physik bestärkt ihn darin — wer also nicht mehr an die Möglichkeit einer einheitlichen Weltbeschreibung glaubt, wird jeweils diejenige Methode wählen, die seiner Tendenz und seinen Aufgaben am ehesten adäquat ist. Die Methode, die wir explizieren werden, ist die der phänomenologischen Analyse. Mit ihr konfrontieren wir denjenigen Teil des Picassoschen Oeuvres, der als früher Kubismus inzwischen zu einer abgeschlossenen Phase der modernen Kunst geworden ist. Wir konfrontieren also eine philosophische Methode mit einer Methode der Herstellung von Kunstwerken und behaupten, daß im Kubismus dasjenige ästhetisch realisiert wird, was in der Phänomenologie ontologisch deduziert ist.

Das Problem der Repräsentation der realen Welt auf der Malfläche fand seine Lösung — seine klassische Lösung — in der geometrisch konstruierten Perspektive. Der Illusionismus aber, der hiermit eingeführt wurde, zerstörte die malerischen Mittel, Fläche, Farben, Graphik, indem er ihnen die Selbständigkeit nahm und sie in den Dienst einer scheinbaren Realität stellte. Diese Zerstörung suchte der Kubismus von Anfang an rückgängig zu machen. Es liegt auf der Hand, daß die Konstitution einer neuen Raumdarstellung nicht möglich war ohne die Destruktion dieser alten. Die heideggersche „positive Tendenz der Destruktion" rechtfertigte ein solches Vorgehen mit den gleichen Gründen, die Chamfort für die französische Revolution anführte.

Wenn man den Raum darstellen will, muß man sich über die Verhältnisse dieses Raumes orientieren, muß sich Klarheit verschaffen über die Gegenstände in diesem Raum. Was man wählt, ist das Mittel der Abstraktion. So Picasso 1906. Er gibt den weich konturierten, etwas akademischen Bildtyp der rosa Periode auf und setzt an seine Stelle harte Konturen, die geometrische Grundverhältnisse klarer hervortreten lassen. Die Hilfe, die er dabei in den Negerplastiken fand, führte ihn zum „Negroiden" seiner „Demoiselles d'Avignon" (von 1907/1908). Hier aber überlagerten die expressiven Dimensionen die mehr formalen Vorgänge, so daß eine neue Orientierung notwendig wurde. Im Frühjahr 1908 beginnt Picasso mit der systematischen Geometrisierung der Objekte, die er zusammen mit Braque und anderen Freunden als „analytischer Kubismus" soweit vortreibt, daß schließlich keine Objekte mehr identifizierbar sind. Bald aber erschienen diese Objekte im „synthetischen Kubismus" wieder, nicht mehr allerdings als scheinbare Realität, sondern als „reale Objekte", als Spielkarte, Kordel, Tapete, als Zeitung, Buchstaben, Noten etc. In diesen „Collages" gipfelt die kubistische Malerei. Was später folgte, waren artistische Variationen, die aber nicht mehr die gleiche Entschiedenheit besaßen.

Die Bewußtheit des ganzen Vorganges spiegelt sich in den theoretischen Kommentaren der Maler, die gleichzeitig oder wenig später verfaßt wurden. Unter diesen Texten dürften diejenigen Juan Gris' das größte Gewicht besitzen, da sie am meisten zur Deutung des Kubismus enthalten. Auffällig ist nun, daß Gris — aber nicht nur er, ebenso Kahnweiler, Gleizes, Metzinger, Braque, wenn auch weniger deutlich — Formulierungen verwenden, wie sie ähnlich in den Schriften Edmund Husserls zu finden sind.

Husserls posthume — von Landgrebe herausgegebene — Schrift „Erfahrung und Urteil" analysiert unter anderem die Phasen bzw. vorbereitenden Stadien des Urteils. Die Initiation eines Urteils wird dadurch eingeleitet, daß die Abgehobenheit eines Gegenstandes von anderen entdeckt wird; die Entdeckung dieser Abgehobenheit bedeutet: der Gegenstand gewinnt an Interesse, damit aber beginnt sich ein Bild des Gegenstandes zu formen, das einerseits durch die realen Eigenschaften des Objektes bestimmt ist, andererseits aber auch durch die Richtung des Interesses, durch die spezifische Färbung im Bewußtsein des Betrachters. An dieser Stelle können wir die Überlegungen Gris' einschalten: ist das Bewußtsein, das sich z. B. einem Tisch zuwendet, das Bewußtsein eines Schreiners, so wird er diesen Tisch unter den Aspekten der Konstruktion, des Holzes etc. sehen, ist es das Bewußtsein eines Dichters — „eines schlechten Dichters", fügt Gris hinzu — wird der Tisch vielleicht zu einem ‚Symbol des häuslichen Friedens'; ein malerisches Bewußtsein schließlich wird im Tisch ein flächiges, farbiges Arrangement entdecken.

In dieser Reduktion des Tisches auf eine malerische Bewußtseinstatsache zeigt sich bereits der phänomenologische Ansatz des Kubismus. Was für Husserl allerdings „Urteil" bzw. „Deduktion des Urteils" ist, das ist für die kubistischen Maler das „Bild" bzw. die „Darstellung". Das Bild des Tisches nun, das entstehen soll, kann nicht das scheinbare Objekt „Tisch" sein; die Illusion würde den phänomenologischen Ansatz aufheben. Der Schein ist gebunden an die Perspektive, an einen fixen Augpunkt also. An seine Stelle tritt folgendes:

„Die Tendenz in einem mannigfaltigen Tun des Ich ... geht darauf aus, die Erscheinung (Darstellung), die das Ich von dem äußeren Gegenstand hat, in andere und wieder andere Erscheinungen vom selben Objekt überzuführen. Sie bewegt sich in der geschlossenen Mannigfaltigkeit möglicher Erscheinungen, um sich den Gegenstand allseitig zur Gegebenheit zu bringen. Gerichtet ist sie dabei auf das eine identische Objekt, das sich in all den Erscheinungen „darstellt", denselben Gegenstand von dieser und jener Seite, von näher und ferner; aber die Tendenz geht ... auf die Erzeugung immer neuer Erscheinungsweisen, die wir ‚Bild' nennen können."

Das vorstehende Husserl-Zitat, das durch ein anderes, die Beschreibung eines Würfels in den „Cartesischen Meditationen" erweitert werden könnte, mutet wie die Beschreibung eines kubistischen Bildes an, in dem ebenfalls zur räumlichen Darstellung des Gegenstandes mehrere seiner Ansichten das eine festgehaltene Objekt bilden; mehr noch, Husserl gibt außerdem an, daß der gesamte Vorgang nicht als einzelne Darstellung faßbar sei, sondern nur „im Übergang von Bild zu Bild", also als Prozeß. Husserl definiert diese Bewegung folgendermaßen: „Wir nennen diese Bewegungen, die zum Wesen der Wahrnehmung gehören und dazu dienen, den Wahr-

nehmungsgegenstand möglichst allseitig zur Gegebenheit zu bringen ‚Kinästhesen'."
Husserl verweist auch bereits darauf, daß dieses „allseitige zur Gegebenheitbringen" Stufen der Negation zu durchlaufen hat, Stufen, die wir als die Destruktionen des Kubismus bereits erwähnten. Durch die Husserlsche Deduktion wird auch expliziert, wieso in der kubistischen Malerei das Element der „Zeit" gewichtig wird. Als entscheidenstes Resultat aber ist festzuhalten, daß nicht mehr das einzelne Bild die Bedeutung allein trägt, sondern daß diese Bedeutung erst durch die gesamte Prozeßreihe konstituiert wird, die in der Malerei als Analyse und Synthese, in der Husserlschen Wendung als Folge von „Destruktion der daseinsmäßigen Zufälligkeiten", als „formalisierende", „generalisierende" und schließlich „ideierende Abstraktion" bestimmt wird.
Nun beginnt am Ende dieser Reihe — in den Collages — eine andere Problematik. Max Bense hat in seiner Aesthetik nachgewiesen, daß jedes Kunstwerk vor allem dadurch bestimmt ist, daß es Zeichencharakter aufweist. Dieser Zeichencharakter scheint nun in Frage gestellt, da in den Collages nicht mehr Gegenstände als Zeichen, sondern real auftreten, das Zeichen für Gegenstände auf das Signal der Gegenstände reduziert ist. Nun geraten aber diese Signale dadurch in eine andere aesthetische Ebene, daß sie aus ihrer alten Beziehung gelöst und in eine neue syntaktische Beziehung gesetzt werden. Deutlich wird dieser Vorgang z. B., wenn in einer Collage Picassos nicht mehr die Zeitung als Zeitung steht, sondern zum Portrait wird. Den Vorwurf, den Gleizes wegen dieses Vorgehens Picasso gegenüber erhob, besteht zu Unrecht. Denn gerade dadurch, daß Picasso den Gegenstand in eine andere syntaktische Beziehung setzt, gewinnt er ihn als Kunstwerk. Da die Bedeutung, die der Gegenstand jetzt gewinnt, durch die Änderung der Syntaktik kreiert wird, möchten wir hier von „syntaktischer Semantik" sprechen. Diese „syntaktische Bedeutung" beschränkt sich nun keineswegs auf die bloße Dekoration; sie gibt lediglich die ontische Bedeutung auf, legt aber dadurch die ontologische Bedeutung frei. Im Wechsel der syntaktischen Konstellation, im Ablauf der einzelnen Bildphasen, die zunächst nur formal (d. h. aber syntaktisch) erscheinen, spiegelt sich der Bewußtseinsprozeß des Malers, der allmähliche Übergang vom ontisch beschriebenen Gegenstand zu seiner realontologisch dargestellten Idee.
Die Tendenz dieses Prozesses gestattet schließlich, eine spezifische Differenz zur klassischen Kunst zu fixieren. Auch die klassische Kunst kennt eine Bildreihe, die einem Endziel zustrebt; wir meinen die Reihe der Skizzen, die ein Bild vorbereiten. (Die Moderne kennt ebenfalls diese Möglichkeiten; die nichtklassische Kunst, als die entwickeltere, umfaßt eben auch die klassische, verwendet deren Methoden jedoch eingeschränkt.) Während in der klassischen Kunst dies Endziel das perfektionierte Einzelbild ist, dieses seine Bedeutung und sein Gewicht auch ohne die Skizzen demonstriert, benötigt ein Collage, um seine volle Bedeutung zu enthüllen, zumindest die Kenntnis der voraufgegangenen Stadien (was nach dem obigen evident ist.) Mit anderen Worten: Ein klassisches Bild ist als Einzelwerk verständlich, das nicht-klassische, kubistische, nur innerhalb des gesamten bildnerischen Prozesses. Es kennzeichnet Picasso, daß er mitten während des Kubismus plötzlich die Methode wechselt — und klassizistisch malt. Der Wechsel besagt zweierlei. Einmal zeigt sich in ihm ein plötzlicher Bruch, der dialektische Sprung in die Negation des eben Erreichten, zum anderen demonstriert er optisch die Unmöglichkeit eines geschlossenen Weltbildes. Wovon wir zu Anfang sprachen.

Abstrakte Kunst unterm roten Stern

ZUR INTERNATIONALEN KUNSTKRITIKERTAGUNG IN DUBROWNIK

Alljährlich versammeln sich die Mitglieder des Internationalen Kunstkritikerverbandes (AICA) in einem anderen Land, um Probleme der Malerei, Plastik und Architektur der Gegenwart zu erörtern und die Kunst des Gastlandes aus eigener Anschauung kennenzulernen. Nach Paris, Venedig, Amsterdam, Lausanne, Dublin, Istanbul und Oxford bildete nun Dubrownik den ungemein reizvollen Tagungsort des vor acht Jahren von Prof. Paul Fierens, dem Generalkonservator der Königlichen Museen zu Brüssel, begründeten und von der UNESCO unterstützten Verbandes. Jugoslawien hatte die AICA für 1956 eingeladen.
Man traf sich großenteils bereits an Bord der „Partizanka", die die Mehrzahl der Kongressisten von Venedig aus, an der pittoresken Felsenküste Dalmatiens entlang und zwischen zahllosen zerklüfteten Inseln hindurch, nach Dubrownik brachte. Im Banner am Heck des Schiffes leuchtete der rote Stern, unter dem die Kunstkritiker zum ersten Male seit Bestehen der Vereinigung segelten. Doch blieb dieses Zeichen ohne retardierende Wirkung auf die zeitgenössische Kunst, die bei den Gastgebern zu sehen war. Schon auf der diesjährigen Biennale in Venedig fiel der jugoslawische Pavillon dadurch auf, daß er — im Gegensatz zu den östlichen Nachbarländern gleicher sozialer Struktur — Gemälde und Plastiken in ganz modernem Stil zeigte, die zum Teil recht bemerkenswert waren. Die Ausstellungen, die anläßlich der AICA-Tagung in Dubrownik veranstaltet wurden, bestätigten diesen ersten Eindruck. Darüber hinaus demonstrierten sie, wie aufgeschlossen gerade die jüngere Generation der Kunsthistoriker und Museumsdirektoren allen wesentlichen Äußerungen der Moderne gegenüber ist. Nach einer Periode offizieller Partisanen-Denkmäler im Stil eines vermeintlichen „sozialen Realismus", der in Wirklichkeit ein Nachleben konventioneller Salonkunst aus dem späten neunzehnten Jahrhundert bedeutet, scheint eine Phase des Aufbruchs der Moderne in Jugoslawien einzusetzen. Die von vielen jungen Malern und Bildhauern mit Begeisterung vertretene abstrakte Kunst ist zwar noch nicht unangefochten, gewinnt aber offenbar stetig an Boden.
Dubrownik war bereits im Mittelalter ein wichtiges Bindeglied zwischen Orient und Okzident und Vermittler bei seinen ständigen Konflikten. Vielleicht lag es am genius loci, daß die Kunstkritikertagung diesmal ebenfalls im Zeichen eines engeren Kontaktes zwischen West und Ost stand. Erstmals war ein sowjetischer „Beobachter" anwesend. Unter den drei in Dubrownik hinzugewählten Vizepräsidenten der AICA befinden sich Prof. Gamulin, Belgrad, und Prof. Starzynski, Warschau, also zwei Angehörige volksdemokratischer Länder. (Der dritte neue Vizepräsident ist Dr. Jaffé, Amsterdam.) Von den übrigen Vizepräsidenten waren Sir Herbert Read, England, James Johnsson Sweeney, USA, und Lionello Venturi, Italien, anwesend. Über hundert ordentliche Mitglieder wurden in Dubrownik neu aufgenommen, außerdem acht neue Sektionen zugelassen, und zwar Chile, Indien, Israel, Kanada, Kolumbien, Libanon, Schweden und Uruguay. Damit umfaßt die AICA 33 Nationen. Auf dem nächsten Kongreß, der im September 1957 in Neapel und Palermo stattfindet, sollen zwei Hauptthemen zur Diskussion stehen: „Methode und Terminologie der Kunstkritik" und „Das tägliche Leben und der Wert künstlerischer Formen".
Bei derartigen Tagungen kommt es weniger auf die konkreten Ergebnisse als auf die menschlichen und künstlerischen Kontakte an. Und gerade in dieser Hinsicht bot Dubrownik viel, nicht nur im Bereich zeitgenössischer Kunst. Rundgänge in der zauberhaften, von riesigen Mauern umschlossenen alten Adriastadt, die einst mit Venedig konkurrierte und heute noch ein „Gesamtkunstwerk" darstellt, festliche Abendempfänge im Rektorenpalast und in der hoch über dem Meer gelegenen neuen Kunstgalerie, Fahrten auf die umliegenden, subtropisch anmutenden Inseln, an die bestürzend schöne Bucht von Kotor und in die rauhen montenegrinischen Berge bis in den Grenzraum Albaniens — alles das bot ein vielschichtiges Bild von der Großartigkeit und Gastlichkeit eines Landes, in dem Elemente des Slawischen und Mediterranen auf einzigartige Weise verschmelzen.

Hanns Theodor Flemming

Ausstellungen

Paul Cézanne in Zürich

Das Kunsthaus Zürich hat das Lebenswerk moderner Meister in Abständen universal, ja so umfassend gezeigt, daß vollständige Übersichten zustande gekommen sind. Die Cézanne-Ausstellung im Kunsthaus Zürich fügte sich in den fünfzigsten Todestag Cézannes (22. 10. 56), aber, wie die Aussteller im Katalog voranstellen, selbst diese „kleine Reverenz" bedurfte der großzügigen Bereitschaft amerikanischer, schweizer und deutscher Sammler, und eine Gesamtausstellung wird von der Museumsleitung kaum noch für möglich gehalten. Doch die Kollektion der 215 Katalognummern enthält Juwele wie den berühmten „Bahndurchstich 1865/67" (München) oder den „Knaben mit roter Weste, 1890/95", um einige der populärsten herauszugreifen. Das „Selbstbildnis, 1875/77" (München), der „Liebeskampf, 1875/76" sind ebenfalls allgemein bekannt, doch überraschte an der Ausstellung die innere Ordnung von Auswahl und Zusammenstellung. Ein großer Saal war den Aquarellen gewidmet, Skizzen und Zeichnungen, und es sollte darüber unter neuen, über die vorzügliche Einführung von Jedlicka hinausführenden Gesichtspunkten nachgedacht werden.

Eine Bemerkung Cézannes in den gut ausgewählten Aphorismen des Katalogs — vom 25. 7. 1904 — bringt seine Aquarelltechnik mit einer transzendentalen Sicht in Zusammenhang, die von Jedlicka mit Recht ans Ende seiner Untersuchung gestellt wird. Wir fürchten uns davor, Malerei mit Philosophie zusammenzubringen. Leopold Zahn setzt in seiner aufschlußreichen „Kleinen Geschichte der modernen Kunst" (Ullstein) Daten der Kunst mit denen der Wissenschaft und Philosophie höchst einleuchtend in Übereinstimmung. Es dürfte kein Zweifel bestehen, daß der Maler genau so schöpferisch denkt wie der Philosoph, wenn auch mit anderen Mitteln. Daß die eigentümliche Konzentration Cézannes die Malerei auf ähnlich neue Grundlagen gestellt hat wie Kant das philosophische Denken, war an dem knappen, aber präzisen Überblick der Züricher Ausstellung deutlich abzulesen. Es standen früheste Bilder — 1865/67 — glücklich den letzten Bildern Cézannes gegenüber, die den Berg Sainte Victoire (1904/06) zum Vorwurf haben, ja, das überhaupt letzte Bild Cézannes war ausgestellt. Durch die kristallinische Fugierung der Bildbühne hindurch ist eine äußerste Transparenz spürbar.

Wir würden es in der Wertung moderner Malerei leichter haben, wenn wir, wie es Willi Baumeister immer getan hat, auf Cézannes elementare Einsichten zurückgriffen. Aber daß wir darüber hinaus uns aufs Meditative, wie Jedlicka, verweisen lassen, zeigt einen Wandel vom Formalen aufs Geistige in der Kunstbetrachtung, zu dem der große Bildner letztlich führen will.

Die Ausstellung wanderte nach München weiter.

E. Vietta

„Cézanne war nicht der ungeschickte Erhabene, als den ihn uns gewisse Legenden darzustellen versuchen. Im Gegenteil: seine Aquarelle zeigen eine schwindelnde Geschicklichkeit, der vielleicht nur die Virtuosität der Japaner gleichkommt: auf dem weißen Bogen wird das Gerüst einer Landschaft durch einige Pinselstriche gegeben, mit einer Genauigkeit gemalt, die leere Zwischenräume sprechen und dem Schweigen eines jeden Bedeutung abgewinnen lassen."

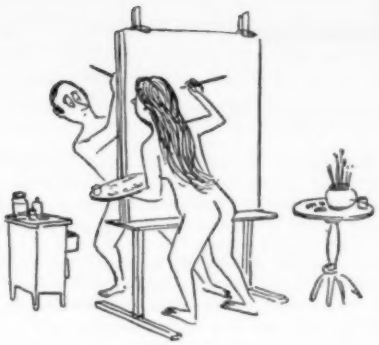
Jacques Rivière, 1910

Van Gogh in München

Der Bildhunger nimmt zu in der Welt. Im Eingangsraum der Münchner Cézanne-Ausstellung stauen sich die Besucher. Nicht weil sie nicht hereinkönnen, sondern weil sie sich von dem Gesehenen nicht trennen wollen, ohne wenigstens etwas von dem „farbigen Abglanz" mitzunehmen. Um die Mappen mit den farbigen Reproduktionen stehen sie in dichten Trauben, zögern, wählen, blättern in den daneben auf riesigen Tischen ausgebreiteten Kunstbüchern, nicht nur über Cézanne und van Gogh, die hier allerdings im Augenblick die Hauptheiden sind. Man hat den Eindruck, daß die großen Zeugen europäischen Sehens auf die Dauer doch den Sieg über die flüchtigen Photos, die Magazine und Illustrierten füllen, davontragen. So wie das Theater auf die Dauer sich gegenüber dem Film durchsetzt. Und wenn die Reproduktionen als Erinnerung an eigene Augenerlebnisse gekauft werden, wird man gegen die bunten Drucke nichts einzuwenden haben, denn das Auge kann sie ja nun aus dem Gedächtnis korrigieren.

Der Bildhunger nimmt zu. Glücklicherweise auch der Hunger nach Originalen. Denn darauf beruht die Möglichkeit, Ausstellungen wie die von Werken van Goghs und Cézannes in München, zu veranstalten, von denen jede mit 50 Millionen Mark versichert ist. Verneigung des Geldes mit astronomischen Summen vor den in Einsamkeit und Not entstandenen Bildern. Von Cézanne sind 70 Bilder, 40 Aquarelle und 40 Zeichnungen zu sehen. Der Katalog der van Gogh-Ausstellung zählt 167 Nummern, davon sind über die Hälfte Bilder und Ölstudien, die übrigen Zeichnungen. Den Kern bilden die Sammlungen des Kröller-Muller-Museums in Otterlo in Holland. Die Entwicklung van Goghs ist mit einer Kette von Zeichnungen belegt — aus Antwerpen, aus Nuenen, aus der Borinage-Zeit, aus Arles. Um die Hauptbilder aus Arles sind zahlreiche Skizzen gruppiert, die die Wirkung der Meisterwerke nicht steigert. Schon die Bilder aus St. Remy, der Irrenanstalt, in der van Gogh eine Zeitlang lebte, lassen nach. Der Automatismus der Pinselführung in den letzten Monaten des Jahres 1890, die van Gogh bei dem Arzte Dr. Gachet in Auvers in der Nähe von Paris zubrachte, ist schon Schwäche. Der Blick über die Getreidefelder, so wie man sie heute noch im Sommer jenseits der Mauer des Friedhofes sieht, auf dem Vincent begraben ist, kündet mit seinen düsteren Farben, der Himmel ist gewittrig blau, ein unbeschreibliches Blau, tief, dunkler als Stahl, das Ende an. Vor den herrlichen großen Rohrfederzeichnungen wird einem klar, daß auch van Gogh eine jener nordeuropäischen Begabungen ist — wir wollen den Ausdruck germanisch vermeiden, der den Holländern nach vielem Mißbrauch so übel in den Ohren klingt —, die im Grunde zeichnerische, graphische Begabungen sind, die aber zur Farbe greifen, um das Bild zu verwirklichen. Im Grunde übertrifft keines der Bilder an Dichte, an auf das Auge ausgeübtem Sog eine Zeichnung wie die Wäscherinnen am Fluß in Arles. Die einem geheimen Gesetz gehorchenden Strichgruppen findet man im Rhythmus der Pinselstriche auf den „Sonnenblumen", dem „Briefträger Roulin" und der „Berceuse" wieder, die, zusammen mit dem „Schauspieler", der „Aufziehbrücke" und dem „Nachtcafé", den eigentlichen Höhepunkt der Ausstellung bilden. In Otterlo sind sie von der Menge der Skizzen isoliert und wirken ungleich stärker als in München. Es sind ja entgegen den schwindelhaft hohen Preisen, die heute für jeden van Gogh bezahlt werden, nur eine Handvoll Meisterwerke, die ihm ganz gelungen sind, in denen die Energie des Sehens und Malenkönnens bis in die äußersten Bildecken durchhält. Glücksfälle einer hochgespannten, hochgefährdeten Existenz. Bilder, in denen dann allerdings ein Erlebnis — Sonnenblumen, Brücke und Wasser, nächtlicher Sternenhimmel über der Straße — in so unvergeßlich großartiger Form ausgeprägt worden ist, daß es noch in der gängigen Münze der letzten Reproduktion spürbar bleibt. Bei diesen Bildern kann man genau hinsehen, sie halten es aus, und der Schuß Sentimentalität, der in manchem schwächeren van Gogh steckt und von lyrisch veranlagten Betrachtern nur zu leicht verstärkt wird, ist in der Hitze des Gestaltungsvorganges bis auf den letzten Rest verdampft.

Erhard Göpel



Sam Cobean
(aus „Naked Eye",
Pocked Books,
New York)

Paul Klee

Die Klee-Ausstellung, die bis Anfang November im Berner Kunstmuseum gezeigt wurde, umfaßte 756 Arbeiten, darunter manche weniger bekannte Werke. Etwa die Hälfte (alle Zeichnungen) gehören der Klee-Stiftung, während der andere Teil aus italienischen, deutschen und amerikanischen Sammlungen sowie aus Schweizer Privatbesitz zusammengetragen war. Vertreten sind sämtliche Lebensabschnitte Klees einschließlich Kindheit, Gymnasial- und Studienzeit. Neben dem malerischen findet sich ein stattliches graphisches Oeuvre sowie einige Plastiken. Innerhalb einer durchgehend chronologischen Ordnung hat man nach Werkgruppen gegliedert und Arbeiten gleicher formaler Entwicklungsstufen und solche verwandter Sinngehalte zusammengehängt. Jedoch mußte diese im Prinzip zweckmäßige Einteilung immer wieder durchbrochen werden, weil Klee nie nur in einer Richtung gearbeitet hat. Zu allen Zeiten variierte er — um nur ein Beispiel zu nennen — die Grundstrukturen aus farbigen Rechtecken und Quadraten.

Doch findet man den späten Klee schon in der frühen Radierung des Perseus mit der Gorgo von 1904 angelegt. Wir sehen das Gesicht des Helden im Augenblick nach der Tat; der Ausdruck von Furcht und Trauer weicht dem der Freude über die gelungene List. Klee versucht hier also einen komplexen, ambivalenten Gefühlszustand zu verbildlichen. Was er im Frühwerk mit noch geradezu naturalistischen Mitteln an einem Menschengesicht demonstriert, das wird später von der individuellen Erfahrung gelöst und in eine eigene Zeichensprache transponiert. In „Vorhaben" von 1938 bewegen sich auf einem teils roten, teils olivefarbenen Grund nach allen Seiten schwarze, hellumrandete ideogrammartige Formen. Die Verbindung zwischen diesen isolierten, inkohärenten Zeichen muß der Betrachter selbst herstellen. Einen Hinweis zur Deutung gibt uns das blaue Auge, das gleichsam den chaotischen Zustand von Vorstellungen und Wünschen vor der Entschlußfassung überblickt. Das Bild ist eine malerische Meditation über das Entstehen von Gedanken. Auf die Verwandtschaft mit Joyce, der sich in „Finnegan's Wake" um die Darstellung des Verlaufs der Bewußtwerdung bemüht, ist verschiedentlich hingewiesen worden. Eine weitere Parallele hätten wir in der nach Valéry „echtesten Philosophie", die es nicht so sehr „mit den Gegenständen der Reflexion, als mit dem Akt des Denkens selber und mit seiner Handhabung" zu tun hat.

Rike Wankmüller

Künstlerbund Baden-Württemberg

Über 300 Werke der Malerei, Plastik und Graphik hatte der „Künstlerbund Baden-Württemberg" am Killesberg in Stuttgart ausgestellt.

Auch hier litt man unter dem sinnverwirrenden Eindruck, der heute überall entsteht, wo das Subjektive, Artistisch-Ungebundene zeitgenössischer Malerei in einem querschnittlichen Bild geboten wird. Denn dieser erst vor eineinhalb Jahren ins Leben gerufene Künstlerbund will „die verschiedenen Kunstrichtungen und Kunstbekenntnisse zusammenführen".

Aus der Menge der in Kojen verteilten, dicht plazierten Bilder sind nun einige ehrenvoll hervorgehoben. Neben einem wundervollen, kleinen Bild „Graue Korallen" von Willi Baumeister (der ein Gründungsmitglied des Bundes war) hing eine Trauerschleife, und ebenso neben den Bildern des in diesem Jahr verstorbenen Erwin Heinrich, Baden-Baden. Die so herausgestellten Arbeiten geben zugleich die diametrale Spanne im Gesamtbild der Ausstellung, eine Spanne, die von nobler Konvention bis zu abstrakten Bildfugen reicht.

Da sind zunächst die vor 1900 Geborenen, die ältere Generation. Interessant, wie eine physiologische Optik, welche die Maler im weicheren Licht Frankreichs zum Impressionismus geführt hätte, bei uns nur die Freiheiten und Abkürzungen einer temperamentvollen Pinselführung erlaubt (Walter Eimer, Franz Frank). Oder wie ein extremer Farbdivisionismus dem Schwaben Stammbach zu kauziger Idyllik dient. Namen, die einst Revolte bedeuteten, sind Dix und Heckel. Einfach und überzeugend ist der Bildaufbau bei Emil Bizer. Max Ackermann gibt eine fein gedämpfte, ursprünglich fast chromatisch angelegte Farbigkeit. Wenn aber die in Bewegung geratenen Formen allzu schnittig werden, einander überlagern, entsteht dekorative Willkür.

Besonders der Jugend — und dies sei mit Anerkennung gesagt — hat man in dieser Ausstellung eine Chance gegeben. Der mittleren Generation scheint es zuzufallen, die Kommentare zu liefern, zu apostrophieren, zu ergänzen; denn wesentliche Entscheidungen, die zur Kunstsituation unserer Tage geführt haben, sind bereits von den heute Siebzig- und Achtzigjährigen getroffen worden.

Bei der Jugend fallen die sicheren Entscheidungen im Formalen auf, — und sie beunruhigen zugleich. Ein Bedürfnis nach unbedingter Qualität scheint zu drängen und weist auf einzelne, starke Vorbilder hin. Bei den Schülern Baumeisters sah man klar gebaute Arbeiten, bei den Schülern Henningers malerische Dispersion. Dieser war selbst mit drei eindrucksvollen Ölbildern vertreten, deren Farbigkeit jedoch forciert ist, wie überreife, südliche Früchte. Bei Rössing und einigen seiner Schüler hält formale Dichte den reich gebotenen Inhalten die Wage. Auch junge Karlsruher fielen auf: Arnold und Dreher, oder der Lörracher Alfred Haller.

Die viel kleinere Gruppe der Bildhauer war hauptsächlich in einer Vorhalle mit viel Glas und Steinwänden zusammengekommen, in schöner Beziehung zum halb offenen, halb geschlossenen Raum. Man sah viel Niedliches und Gekonntes an Kleinplastik, köstlichen Figurenreichtum des Bukolikers Lörcher neben gewähltem Lineament, etruskischen Anklang bei Hermann Geibel, Ilse Endler-Riekert. Während Erich Lipp zu willig dem Organisch-Gewachsenen des Holzes in seiner „Durchdringung" nachgibt, beherrscht Christa Drenhaus in ihrer „Form V" sicher ein beziehungsreiches Spiel aus Konkavem und Konvexem. Trotz schöner Talente, herber, guter Ansätze durfte man von dieser Ausstellung eines nicht erwarten: den Fingerzeig in die Zukunft, die Stoßkraft eines primär künstlerischen Arguments. Eine Schau wie diese ist in erster Linie so etwas wie die Lebensäußerung einer Berufsgruppe, ist Situationsbericht, Querschnitt und orientiert das Bessere wie das Geringere nach einem mittleren Maß.

F. Stz.

ars viva Baden-Baden 56
und Deutsche Graphik seit 1900

Der Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie, gegründet im August 1951, feierte in einer Baden-Badener Festveranstaltung, an der neben Künstlern und Persönlichkeiten des Kulturkreises der Bundespräsident teilnahm, sein 5jähriges Bestehen. Damit verband sich die Eröffnung zweier Ausstellungen „ars viva" und „Deutsche Graphik seit 1900". „ars viva" zeigte Arbeiten von 17 in diesem Jahr mit einem Stipendium in Höhe von 1000 DM ausgezeichneten Malern und Bildhauern, dazu Arbeiten der Stipendiaten aus früheren Jahren, sowie 13 als „Museumsspende" angekaufte Werke, u. a. von Max Ernst, Willi Baumeister, Hans Hartung, Karl Hartung. Die Ausstellung wurde vom Leverkusener Erholungshaus der Farbwerke Bayer übernommen.

Der Kulturkreis erhebt nicht den Anspruch, mit der Wahl seiner Stipendiaten eine exakte Auslese aus der nachwachsenden deutschen Kunst getroffen zu haben. Man ist sich bewußt, wie fragwürdig korporative Bewertungen im Künstlerischen meist waren und sind, — ein freimütiges Eingeständnis, dem sich jede Jury, sei sie auch aus Fachleuten zusammengesetzt, immer anschließen sollte.

Trotz einer Reihe qualitätvoller Bilder war der Unterschied zwischen den Arbeiten der Stipendiaten und den wichtigsten Bildern der Museumsspende drastisch. Vor allem fiel auf, um wievieles sich selbst so divergierende Bilder wie die von Hans Hartung und Willi Baumeister näher stehen als die Arbeiten der Jungen untereinander. Diese Nähe bei verschiedener Grundveranlagung begründet sich durch entschiedene Ausschaltung aller Zutaten und Nebeneinfälle, die die Klarheit eines Bildgedankens trüben könnten. Dagegen überwiegen unter den Jungen, soweit sie nicht im Gegenständlichen eines nachexpressionistischen Sensualismus verharren, Mischformen des Abstrakten. Man verbindet kompromißlerisch Ungegenständliches mit Gegenständlichem, wobei unklar bleibt, von wo man jeweils ausgeht und welcher Seite man die größere Bedeutung beimißt. Das Ergebnis ist eine sehr unterschiedliche „literarische" Malerei mit je nach Bedarf herangezogenen abstrakten Formmitteln. Die Abstraktion führt zum illustrativen Effekt. (Hans Metz, Thomas Zach u. a.).

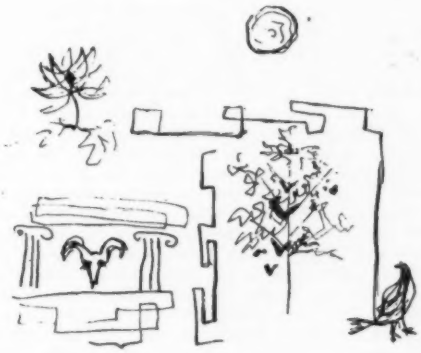
Ohne Zugeständnisse an die Neigung des Publikums, im abstrakten Bild den gefälligen Schmuck für die Wand zu sehen, arbeiten einige, so die Maler Alfred Winter-Rust, Harry Kögler, Hermann Bachmann und der Bildhauer Günther Neusel.

„ars viva" zeigte junge heutige Kunst in einem Ausschnitt, bei dem, wie es der Kulturkreis formulierte, auch das Wagnis der Zufälligkeit in Kauf genommen wurde. Blieb dies spürbar, so steht doch zu erwarten, daß sich der Kreis der geförderten Talente, die sich bemühen, alle Halbheiten zu vermeiden, stetig vergrößern wird. Der „Jahresring 56/57", der Almanach des Kulturkreises, worin deutsche Literatur und Kunst der Gegenwart zum drittenmal präsentiert wird, zeigt, wieweit es dem Kulturkreis jetzt schon möglich ist, die aktuelle künstlerische Situation umfangreich darzustellen. Freilich verdeckt eine kenntnisreiche Unbefangenheit, mit der in diesem Band gegensätzlichste Vertreter von Kunst und Dichtung wie auf einer bundesdeutschen Festversammlung zusammengeführt sind, die tiefgreifende Problematik, mit der sich das Restaurative in ein Verhältnis zum Neuen setzt.

Die Ausstellung „Deutsche Graphik seit 1900", 96 vom Kulturkreis angekaufte Blätter, die als Wanderausstellung gedacht, in Industriewerken gezeigt werden und dort Verständnis für die künstlerischen Leistungen unserer Zeit wecken soll, faßt Gültiges der deutschen Graphik der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts eindrucksvoll zusammen. Dabei stellt die Graphik des Expessionismus aufs neue ihren besonderen Rang unter Beweis.

Ein vorzüglicher Katalog erläutert dem Laien in zum Teil ausgezeichneter Bildanalyse jedes ausgestellte Blatt.

K. J. F.



Beate Richter-Starke
(entnommen aus „Almanach der Dame 1957", Woldemar Klein Verlag)

Beginn und Reife

Die Ausstellung, die anläßlich der zehnten Ruhrfestspiele von der Kunsthalle in Recklinghausen veranstaltet wurde, hieß „Beginn und Reife". Das komplexe, in den Kern der künstlerischen Existenz führende Thema, wurde unter verschiedenen Gesichtspunkten anschaulich gemacht. Zeitlich geordnete Reihen von Bildern aus dem Werk eines Meisters stellten Beginn und Reife des Lebenswerkes dar. Der Versuch gelang bei einem, blieb fragwürdig beim zweiten Maler. Das lag nicht an der Methode, sondern an den jeweiligen Möglichkeiten, zutreffende Bildbeispiele zu erhalten. Die Methode überzeugte. Sie leuchtete so sehr ein, daß die Gefahr einer ungebührlichen Vereinfachung des Themas nahe lag. Es konnte der Eindruck entstehen, in der Kunst sei ein fröhlicher Automatismus am Werk; sie sei ein Vorgang, bei dem der Künstler nicht viel mehr zu tun habe, als die nächste Station der Entwicklung abzuwarten. Die Veranstalter hatten diese Gefahr erkannt und einige Sicherungen gegen die schreckliche Vereinfachung und das schnelle Urteil eingebaut. Wer zu selbstverständlich an den Bilderreihen Picassos und Kandinskys entlang gegangen war, deren Jahreszahlen über einige Jahrzehnte reichten, sah sich plötzlich Bildreihen gegenüber, die nur wenige Jahrzehnte umfaßten. Trotzdem war in ihnen ein Reifeprozeß von gleicher Folgerichtigkeit und Dichte dargestellt. Franz Marc und August Macke seien als Beispiele erwähnt. Der Betrachter traf auf Künstler, bei denen der Beginn zugleich Reife ist, während die landläufigen „Jahre der Reife" ihnen nur noch einen Nachklang des frühen Gelingens gewähren. Kokoschka erschien als das markanteste Beispiel für diese Möglichkeit. Zugespitzt erschien das Thema, wo die Veranstalter sich auf zwei Fassungen derselben Bildidee beschränkten. Das geschah bei Edvard Munch. Wer neben der lockeren, noch dem Jugendstil verhafteten Radierung „Der Kuß" von 1895 die schlagartige Verdichtung des Themas in einem der besten Holzschnitte Munchs, dem „Kuß" von 1902 sah, begriff, daß künstlerisches Reifen auch andere und tiefere Ursachen hat als das zeitliche Fortschreiten durch sieben Jahre des Lebens. Auf diese Weise wurde der Betrachter Schritt um Schritt in das Problem „Beginn und Reife" geführt. Er spürte etwas vom Existenzproblem des Künstlers, von seinem steten Ringen mit dem „grausamen Kreis der Musen", die nur den beschenken, der seine Möglichkeiten im Werk zum Äußersten steigert; er sah hinter den geordneten Bilderreihen und den als Individualität aus ihnen hervortretenden einzelnen Werken am Ende, daß es viele Möglichkeiten des künstlerischen Reifens in Raum und Zeit gibt, daß dieser Vorgang vielschichtig ist, so daß wir die wirkenden Anteile von Zeit, persönlichem Verdienst und Gnade nicht voneinander scheiden können.

Anton Henze

Gertrude Stein und ihre Malerfreunde

Kürzlich veröffentlichte der Origo Verlag, Zürich, das Buch „Gertrude Stein, Autobiographie von Alice B. Toklas", in der deutschen Übersetzung von Elisabeth Schnack.

Das Original erschien bereits 1933 und errang zum Unterschied von anderen literarischen Werken Gertrude Steins sofort einen breiten Publikumserfolg. Aber der schriftstellerische Ruhm der Verfasserin beruht auf Werken wie „Three Lives", „Making of Americans" und „Tender buttons", die in literarisch esoterischen Kreisen ein immer höheres Ansehen gewinnen und den Glauben Gertrude Steins, daß ihre Bedeutung mit der von James Joyce, Marcel Proust, D. W. Lawrence gleichzusetzen sei, posthum bestätigen. Die Autobiographie ihrer lebenslänglichen Freundin Alice B. Toklas ist für Gertrude Stein ein Vorwand, aus ihrem eigenen Leben zu erzählen. Diese indirekte, getarnte Selbstbiographie verschafft Gertrude Stein den Vorteil, manches, was sie verschweigen wollte, unter den Tisch fallen zu lassen. Gertrude Stein legte den größten Wert darauf in der Stadt Allegheny, Pennsyvanien geboren worden zu sein. Aber sie zählte erst ein halbes Jahr, als ihr Vater auf den alten Kontinent zurückkehrte, um sich in Wien anzusiedeln. Dieses Faktum, aber auch der im Raume der österreichischen Monarchie nicht seltene Name Stein legt die Vermutung nahe, daß zumindest ihre väterliche Familie aus Österreich in die Vereinigten Staaten eingewandert sei. Warum verliert Gertrude Stein, alias Toklas kein Wort über die Herkunft ihres deutschnamigen Vaters? Vielleicht weil sie gegen Deutschland eine tiefe, immer wieder dokumentierte Abneigung hegte? Die Steins blieben drei Jahre in Wien, dann gingen sie nach Paris, von dort kehrten sie nach einjährigem Aufenthalt in die Vereinigten Staaten zurück. Der einjährige Aufenthalt in Paris machte bei Gertrude Stein einen nachhaltigen Eindruck.

Die Familie zog nach kurzem Aufenthalt in Baltimore, wo viele Verwandte lebten, nach Kalifornien, auf eine Orangenfarm und schließlich ließ sie sich in Oakland nieder. Gertrude Stein hat zuerst deutsch, dann französisch geplappert, aber nichts gelesen, bevor sie Englisch lesen konnte. Englisch war die einzige Sprache, die für sie als Schriftstellerin in Betracht kam. Als Gertrude Stein siebzehn Jahre alt war, zog sie mit ihren Angehörigen nach Baltimore, und dort studierte sie an der Hopkins Medical School Medizin, legte aber ihr Schlußexamen nicht ab, da die Prüfungsfragen sie langweilten. Sie reiste zu ihrem Bruder Leo, der sich in Florenz angesiedelt hatte, und ging mit ihm nach London, dann nach Paris, wo die Geschwister in der Rue de Fleurus 27 nahe dem Luxembourg eine Wohnung fanden, die zum Treffpunkt vieler berühmter Zeitgenossen werden sollte.

Sehr bald begann sich die Wohnung mit Bildern zu füllen, und zwar mit Bildern moderner Maler, die damals bei den meisten sogenannten Kunstliebhabern noch Abscheu erregten. Leo Stein hatte in Florenz zum erstenmal von Cézanne gehört und Bilder von ihm gesehen. In der Autobiographie von Alice B. Toklas wird erzählt, wie die Geschwister Stein bei dem Kunsthändler Ambroise Vollard in der ehemaligen Bildhändlergasse rue Laffite das erste Bild von Cézanne erwarben. Allerdings stimmt die Erzählung nicht überein mit dem, was der Kunsthändler Vollard in seinen Erinnerungen über den ersten Cézanne-Ankauf der Steins, und zwar des herrlichen Porträts der Frau des Malers in Grau auf rotem Sessel, berichtete. Die Erzählung in der Autobiographie von Alice B. Toklas ist entschieden amüsanter, aber vielleicht ist ihr Wahrheitsgehalt geringer. Leo Stein rügte in einer öffentlichen Kritik 1950, daß es seine Schwester in dieser Autobiographie mit den Tatsachen nicht allzu genau nahm: „Gott, was ist sie für eine Lügnerin!" äußerte er unumwunden.

Aber hören wir, wie Vollard Gertrude Stein schilderte: „In ihrem Kleid von grobem Baumwollsamt, Sandalen mit Lederriemen und ihrem gutmütigen Ausdruck hätte man denken können, sie sei eine Hausfrau, deren Horizont durch ihre Beziehungen zu Milch-, Gemüse- und Kolonialwarenhändlern begrenzt wäre. Aber sobald man ihrem Blick begegnete, wußte man sofort, daß sie alles andere als nur eine gute Bürgersfrau war. Die Lebhaftigkeit ihres Ausdruckes verriet schnell den Beobachter, dem nichts entgeht. Man konnte ihr vollstes Vertrauen schenken, wenn man ihr Lachen hörte, das sich über sich selbst lustig machte. Kürzlich erzählte mir jemand: ‚Ich habe in der ‚Nouvelle Revue Française' die Schilderung des Ateliers Matisse von Mademoiselle Stein gelesen. Aber man findet gar keine Anspielung auf die Kunst des Malers darin. Sie zählt ganz einfach die Gegenstände auf, die sie sieht: hier einen Stuhl, dort eine Staffelei, an der Wand ein ungerahmtes Bild, eine Kleinplastik auf einem Gestell . . .' Ich verfehlte nicht, zu erwidern, daß die Feder Mademoiselle Steins mehr fertig brächte als nur Aufzählungen."

Das erste Bild eines Zeitgenossen, das die Steins erwarben, war die „Femme au chapeau", das Matisse im Jahr 1905 im Salon d'Automne ausgestellt hatte, wo es das Publikum in Wut versetzte, das immer wieder den Versuch unternahm, die Farbe abzukratzen. Matisse und seine Frau bewohnten damals am Quai in der Nähe des Boulevard St. Michel, eine hochgelegene Wohnung mit schönem Blick auf Notre Dame, — diesen Blick hat Matisse oft gemalt. Matisse war noch unberühmt und verdiente wenig, und seine Frau mußte ein kleines Putzgeschäft betreiben, um zum Lebensunterhalt beizusteuern. „Matisse", schreibt Gertrude Stein in der Autobiographie, „war von einer erstaunlichen Männlichkeit, über die man sich immer außerordentlich freute, wenn man ihn längere Zeit nicht gesehen hatte. Weniger beim erstenmal, als wenn man ihn später wiedersah. Und dieser Eindruck verlor sich nicht während man mit ihm zusammen war. Doch war in all seiner Männlichkeit nicht viel Leben." Das Ehepaar Matisse freundete sich mit den Geschwistern Stein eng an, und Matisse war dauernd bei ihnen. Bei den berühmten Samstagabenden, zu denen sich alle Welt drängte, war Matisse regelmäßig zu Gast. Die Köchin der Steins hegte eine gewisse Antipathie gegen Matisse und setzte ihm statt der omelette, die ihre Spezialität war, um ihn zu bestrafen, Spiegeleier vor. Aber nicht nur an den Samstagabenden kamen viele Leute in die rue de Fleurus 27, sondern fast täglich erschienen Besucher, die sich die Bilder von Matisse und Cézanne anschauen wollten. Jeder brachte jemand mit. Eine Zeitlang überwogen in dem Nationalitätengewirr, das sich vor den Bildern drängte, die Ungarn. Unter den Deutschen, die bei Steins verkehrten, nennt die Autobiographie den Kunstschriftsteller und Marchandamateur Wilhelm Uhde und den aus Mannheim stammenden Kunsthändler Kahnweiler, der sich für die Kubisten einsetzte. Sehr viel später — 1912 — kam öfter noch ein anderer Deutscher zu Steins, der Sohn des Universitätsprofessors Rönnebeck, ein Bildhauer, den Gertrude Stein reizend fand, besonders weil er gleich bei seinem ersten Besuch aus ihren letzten Arbeiten etwas zitierte; er übersetzte auch einige der „Bildnisse", die sie damals schrieb, in die deutsche Sprache und verhalf ihr zum erstenmal zu internationalem Ruf. Merkwürdigerweise rechnete Gertrude Stein auch Pascin, der ein gebürtiger Bulgare war, zu den Deutschen, wohl weil viele seiner geistreich gewagten Zeichnungen im Münchner „Simplizissimus" erschienen. Bedauerlicherweise verdächtigt Gertrude Stein sowohl Wilhelm Uhde wie den jungen Rönnebeck der Spionagetätigkeit, was zumindest bei Uhde gänzlich unbegründet ist, da die Stadt Paris ihn nach seinem Tode durch eine Gedenktafel, die seine Verdienste um die französische Malerei rühmt, gefeiert hat.

Es war nicht Gertrude Stein, sondern ihr Bruder Leo, der das erste Bild von Pablo Picasso — das nackte Mädchen mit dem Blumenkorb — erwarb, und zwar gegen den heftigen Widerstand seiner Schwester. Trotzdem wurden Pablo und Gertrude die besten Freunde. Der damals 35jährige Spanier, den eine amerikanische Freundin von Alice Toklas abschätzig „einen gut aussehenden Schuhputzer" nannte, war nach Gertrude „auffallend schön" und strahlte „als ob er einen Heiligenschein trüge". Der Beginn der Zuneigung zwischen Pablo und Gertrude knüpfte sich an einen kleinen Vorfall, der sich damals bei Tisch zutrug. Picasso saß beim Essen neben Gertrude Stein und sie faßte nach einem Stück Brot. Er riß es ihr heftig aus der Hand und sagte, das ist m e i n Stück Brot. Sie lachte, und er machte ein verlegenes Gesicht.

Die Autobiographie ist reich an solchen scheinbar nebensächlichen Beobachtungen, aber gerade sie sind es, die wie aufgesetzte Glanzlichter der Darstellung ihre vibrierende Lebendigkeit verleihen.

Weder Gertrude Stein noch Picasso können sich erinnern, wie es dazu kam, daß Picasso ein Porträt seiner amerikanischen Freundin malte. Dieses Werk, das damals niemand außer dem Maler und seinem Modell gefiel, hängt heute im New Yorker Metropolitan-Museum. Während der vielen Sitzungen — über neunzig — erbot sich Fernande, Picassos damalige Freundin, La Fontaines Fabeln vorzulesen. Fernande war groß und schön, doch von etwas gewöhnlicher Art. Picasso äußerte einmal zu Gertrude Stein, Fernandes Schönheit hielte ihn immer wieder, aber ihre mindere Art könne er nicht ertragen. Das Verhältnis zwischen Fernande und Pablo unterlag vielen Schwankungen, und schließlich fand die schöne Fernande eine Nachfolgerin in Eve, die früher mit dem Maler Marcoussis zusammengelebt hatte.

Die Steins nahmen an dem berühmten Bankett für den Zöllner Henri Rousseau in Picassos Atelier auf dem Montmartre teil. Gertrude Stein beschreibt es, und ich habe ihre Erzählung mit der Schilderung verglichen, die der Kunstschriftsteller Maurice Raynal 1914 im „Figaro" und später in seiner Picasso-Monographie veröffentlicht hat. Gertrude Stein übertrifft Raynal an Witz und Lebendigkeit bei weitem, sie ist, was Genauigkeit der Beob-

achtung und natürliche Frische der Darstellung betrifft, Hemingway durchaus ebenbürtig, dessen Lehrmeisterin sie ja gewesen ist.

Das Bankett für Rousseau fand 1908 statt. In das darauffolgende Jahr fielen die Anfänge des Kubismus. Picasso brachte von einem Aufenthalt in seiner Heimat einige höchst merkwürdige Landschaften mit, von denen die Steins zwei und ein Moskauer Industrieller eins kauften. Sie verrieten den Einfluß Cézannes, alle Welt nahm Anstoß, weil sie scheinbar stark von der Natur abwichen, doch Gertrude Stein, die Spanien kannte und liebte, fand sie im Gegenteil sehr realistisch. Sie erkannte auf den Landschaften von Horta die typische Bauart der spanischen Dörfer wieder, wo die Linie der Häuser nicht der Landschaft folgt, sondern sie durchkreuzt und in sie hineinschneidet. Auch die Farbe — das bleiche Silbergelb mit dem leisesten Hauch Grün — fand sie typisch spanisch. Gertrude Stein behauptet, der Kubismus sei eine rein spanische Idee, und nur Spanier könnten Kubisten sein. Amerikaner könnten Spanier verstehen. Sie seien die beiden einzigen abendländischen Nationen, die zur Abstraktion gelangen. Bei den Amerikanern drücke sich das durch eine literarische und technische Unmenschlichkeit aus, bei den Spaniern durch ein so abstraktes Ritual, daß es sich nur wieder durch ein Ritual kundtun könne. Stierkämpfe seien für die Spanier ein Ritual.

„Picasso, der von Natur begabteste", schreibt Gertrude Stein, „war in seinem schöpferischen Impuls vom spanischen Ritual beherrscht, später vom Neger-Ritual wie es sich in den Negerskulpturen ausdrückt (die eine arabische Basis haben, die Basis auch des spanischen Rituals, und noch später vom russischen Ritual). Da sein schöpferischer Impuls sich so beherrschend durchbrach, schuf er jedoch jedes Ritual nach seinem eigenen Bilde um."

Die enge Freundschaft zwischen Gertrude Stein und Picasso erregte die Eifersucht Matisses, der inzwischen zu Ruhm und Reichtum gelangt war. Er warf Gertrude Stein vor, sie habe alles Interesse an seinen Bildern verloren. Worauf sie antwortete: „Es ist nichts Kämpferisches mehr in Ihnen, während sie bis jetzt instinktiv Gegenströmungen bei den anderen hervorriefen, die Sie dann zum Kampf anregten. Jetzt haben Sie nur noch Anhänger."

Doch auch Picasso blieb vor eifersüchtigen Anfechtungen nicht gefeit. Er sah seinen Nebenbuhler bei Gertrude Stein in seinem Landsmann Juan Gris, den er fortwünschte. Als dieser aber in jungen Jahren starb, und Gertrude Stein darüber zu Tode betrübt war, eilte er zu ihr und blieb bei ihr einen ganzen Tag, um ihr seelisch beizustehen. Eine der ergreifendsten Schriften, die Gertrude Stein je verfaßt hat, ist ‚The Life and Death of Juan Gris — Leben und Tod Juan Gris'. Sie erschien in deutscher Übersetzung für die Juan Gris Gedächtnisausstellung in Berlin. L. Z.

Neue Kokoschka-Literatur

Um das gerechte Verständnis Kokoschkas bemüht sich in Deutschland vor allen Dingen Hans Maria Wingler. Mit kleineren Arbeiten beginnend, die mehr der Verlagsproduktion als einem primären kunsthistorisch-wissenschaftlichen Interesse dienten, gab er die beiden Mappen des Orbis Pictus (Orbis Pictus I., 1909—1926. Orbis Pictus II., 1927—1950. Verlag Galerie Welz, Salzburg, 1951) heraus. Es folgten die Bändchen Künstler und Poeten. Porträtzeichnungen von Oskar Kokoschka, 1954, und Zeichnungen und Graphik des Künstlerkreises „Der Sturm" (Kokoschka, Chagall, Kandinsky, Klee u. a.), 1955, beide im Buchheim-Verlag, Feldafing/Obb., erschienen. Diese Arbeiten waren nützlich und informativ, denn das alte Material ist unzugänglich geworden. Hier schon erweist sich Hans Maria Wingler mehr als ein Herausgeber, denn als Interpret, mehr als ein Sammler denn als Kritiker, Neuwerter und Bahnbrecher. Obzwar die Herausgabe dieser Werke von Sympathie und Verständnis für den Künstler spricht, erreichen bei ihm nirgends die Ansätze zur Deutung jene literarische Qualität Paul Stefans, der in der alten Literatur über Kokoschka wohl das Beste geschrieben hat. Wir müssen Wingler dankbar sein, daß er so viel Gewissenhaftigkeit und Fleiß aufgebracht hat, das enorme Material sowohl über Kokoschkas literarische Arbeit als auch über sein malerisches Oeuvre zusammenzutragen. Das erste Unternehmen erschien neulich in Form eines voluminösen Bandes: O. Kokoschka. Schriften. 1907—1955 (Albert Langen, Georg Müller, München, 1956). Das zweite als Catalogue Raisonné gedacht, ist soeben fertiggestellt. Der Schriftenband erschien zum 70. Geburtstag des Künstlers, den Hans Maria Wingler auch mit dem reizenden Bändchen Oskar Kokoschka, Ein Lebensbild in zeitgenössischen Dokumenten (Albert Langen, Georg Müller, München 1956) gefeiert hat. Geschickt und mit Geschmack sind hier alte Dokumente literarischer Art gesammelt. Was von größter Wichtigkeit gewesen wäre, die Würdigung Kokoschkas als Schriftsteller und Dichter, ist leider unterblieben. Eine erschöpfende Studie dieser Art ist bis dato nicht geschrieben worden, und es genügt einfach nicht, die früheren Kritiker mit wenigen Worten wie: „Albert Soergel kritisiert ... am Schluß seiner Besprechung der Kokoschkadramen in ‚Dichtung und Dichter der Zeit' nur summarisch, usw." abzutun. Bei Soergel lesen wir: "Wollte man ausschalten, was nur wie ein Suchen, Tasten, Lallen erscheint, wovon die Gegenwart meint, es komme nicht auf die Zukunft, so könnte man mit einem kurzen Hinweis auf Schöpfer und Titel an dem dichterischen Werke Oskar Kokoschkas (geb. 1886) vorübergehen ... Bei aller Achtung vor dem Menschen und Künstler: mir bleibt diese Kunst fremd ... Als Wortwesen darf man ihnen (den Dichtungen Kokoschkas) nicht mit der Lupe nahen. Der Zeichner und Graphiker verträgt es, der Dichter nicht. Mag ein Quadratzentimeter Zeichnung, für sich gesehen, wie eine kindliche Kritzelei erscheinen, die Zeichnung als ganze hat straffe Einheit. Anders die Dichtung. Hier gehen kindliche Verse, unschuldige Reime, unbeholfene Rhythmen, allzu Deutliches und Verblasenes, Sinnliches und Unsinnliches mit einigem wenigem fest Geformten und Gestalteten, unmittelbar Ergreifenden und Erschütternden nicht zu einem großen Bilde und Klange zusammen. Was an Licht- und Schattenspielen, an Bildhaftem wunderbar darin lebt, hat Kokoschka selbst als Zeichner, Maler, Meisterregisseur herauszuholen versucht; das letzte Wort zum Leben zu erwecken blieb auch ihm versagt. Diese Werke — Kerr hat schon recht — enthalten als Dichtungen nur Bausteine ..." Einer solchen Ansicht muß von einem Literaturkritiker ernstlich entgegengetreten werden. Kokoschkas dichterisches Schaffen müßte analysiert, die Ausgabe seiner Schriften textkritisch vorgenommen werden. In welcher Weise weichen z. B. die Versionen von Mörder, Hoffnung der Frauen voneinander ab, und warum ist im vorliegenden Buch die Fassung aus der Reihe „Der Jüngste Tag" und nicht die aus „Dramen und Bildern" gewählt worden? Ich besitze die erste Version von Kokoschkas Comenius Drama, die der Künstler mir im Jahre 1939 nach Stockholm schickte (der genaue Titel lautet: „Via Lucis des Amos Comenius". Schauspiel in vier Akten und zwölf Szenen).

Im Frühjahr 1944 hat Kokoschka in Ullaport in Schottland allabendlich an diesem Comeniusdrama gearbeitet, nicht nur szenisch, sondern auch sprachlich. „Geringfügige" Abweichungen können eine immense poetische Bedeutung haben.

Der mehr als 480 Seiten starke Band vereinigt Erinnerungen und Erzählungen, Dichtungen, Dramen sowie Aufsätze (über Künstler und Kunst) und einige Briefe, von denen nur die Dramen Anspruch auf numerische Vollständigkeit erheben können. Schriften zur humanistischen Frage sind ganz weggelassen. Und sie spielten doch eine so wichtige Rolle im Leben Kokoschkas. „Abrüstung der Kinder" oder „Via lucis", die Adresse an den PEN Club in Prag 1936, hätten hier beispielsweise abgedruckt werden können. Es gibt ein ungeheuer großes und noch unpubliziertes Material, ganze Bündel von Briefen, in denen sich Episoden, seelische Zustände, persönliche Verhältnisse spiegeln. Ist die Zeit für deren Publikation noch nicht gekommen? Das Verzeichnis der Schriften Oskar Kokoschkas auf Seite 480—484 ist sehr hilfreich und weist nur einige wenige Lücken und Fehler auf. Um einer späteren Auflage dienlich zu sein, führe ich an:

In II. „Beiträge zu Büchern fremder Autoren, zu Katalogen und Almanachen" fehlt: Foreword to the exhibition of Oils and Watercolours by Chatin Saracht, Redfern Gallery, May/June, 1945.

Zu No. 38, sollte „Vorrede" nicht „Vorwort" heißen.

In III. „Veröffentlichungen in Zeitschriften und Zeitungen" sind ausgelassen: Edvard Munch's Expressionism. Vol. XII, No. 4, Summer 1953 und Vol. XIII, No. 1, Fall 1953, des College Art Journal; A. Publication of the College Art Association of America.

Zum „Amphitryon". Brief an Herrn Litten vom 28. Mai 1944. Abgedruckt in F. D. K. B. - Nachrichten, London, 1944.

Oskar Kokoschka: Ich bin ein Lehrer. Österreichisches Tagebuch, 2. Jahrgang, Nr. 43, Wien, November 28, 1947.

„An die Kriegsgefangenen" Fritz Stahlecker. Brief Oskar Kakoschkas vom 4. Juli 1946.

„Komentského Vlastenodri (Der Patriotismus des Comenius).

Zu No. 66. Es muß „Ceské Baroko" und nicht „Czesky Barok" heißen.

Zu No. 68. Der gedruckte Titel lautet nicht „Zum Expressionismus" sondern „Zu einer Ausstellung".

Zu No. 34. Das Datum von „In the Valley of Slaughter", Drawings by Leah Grundig, ist 1944, nicht 1945.

Am Munch-Aufsatz ist mir besonders gelegen. Zur Zeit der ersten retrospektiven Munch-Ausstellung in London (Tate Gallery, 1951) wurde Munch wie ein unbekannter Künstler behandelt, der zufällig in London zum zweitenmal ausstellte, nicht aber als der Initiator einer großen Kunstbewegung. Damals bat ich Kokoschka etwas über jenen Meister zu schrei-

ben, den er, wie ich wußte, immer sehr hoch eingeschätzt hat. Unvergeßlich bleibt mir die Erinnerung an den Abend, als ich ihm nach meiner Ankunft in London, 1944, die Totenmaske Munchs zeigte. Lange betrachtete Kokoschka dieses schöne Gesicht und sagte: „Er war süß, selbst im Tode. Er ist größer als ich. Er war ein reiner Mensch, ein Heiliger."
Hans Maria Winglers Buch der Schriften Kokoschkas bringt im Anfang Anmerkungen und bibliographische Nachweise, Hinweise auf das literarische Werk und auch einige kritische Anmerkungen. Wir beglückwünschen den Autor zu seinem Werk.
Neben den Arbeiten Hans Maria Winglers müssen ergänzungsweise angeführt werden:
Oskar Kokoschka. Blumenaquarelle. Sechs mehrfarbige Wiedergaben mit einer Einführung von Doris Wild. Rascher Verlag, Zürich, 1948.
Oskar Kokoschka. Landschaften. Sechs mehrfarbige Wiedergaben. Mit einer Einführung von Paul Westheim, Rascher Verlag, Zürich, 1948.
O. K. Oskar Kokoschka Ausstellung 1950. Katalog. Aus seinem Schaffen 1907—1950. Prestel-Verlag, München, 1950. Mit einer Begrüßung von Ludwig Grote, einer Vorrede des Künstlers, einen Ausspruch von Prof. Theodor Heuß zur Züricher Kokoschka-Ausstellung, 1947, und einem Ausspruch von Karin Michaelis (Das Kunstblatt, 1918).
Wilhelm F. A. Arnitz: Das graphische Werk Kokoschkas (catalogue raisonné). Erinnerungen an Dresden von Paul F. Schmidt, und Lothar Schreyer „Begegnung mit Kokoschka" im „Sturm". Lebensdaten. ill.
Oskar Kokoschka. Der Expressionismus Edvard Munchs. ill. Gurlitt-Verlag, Wien-Linz-München, 1953.
Oskar Kokoschka. Termopylae. Ein Triptychon. Texte von Oskar Kokoschka und Walter Kern. BW-Presse Winterthur, 1955. ill.
Sodann: Kokoschkas Lithographien, mit einer Einführung und Gespräch mit dem Künstler, von Remigius Netzer (Piper, München, 1956) und die Entwürfe für die Gesamtausstattung zu W. A. Mozarts Zauberflöte (Salzburger Festspiele, 1955—1956, Verlag Galerie Welz, Salzburg, 1955), die auch in einer englischen Ausgabe beim selben Verlag erschienen sind (Designs of the Stage — Settings for W. A. Mozart's Magic Flute). Mit ihren 17 farbigen Tafeln sind sie ein Freundschaftsopfer des Künstlers, dargebracht dem unvergeßlichen Andenken seines Anregers zu diesem Werke, Wilhelm Furtwängler. Bernhard Paumgartner schrieb darin ein Prolegomenon zur Zauberflöte, und Erläuterungen zu den Abbildungen ergänzen das Bildmaterial.

J. P. Hodin

Schöpferische Kritik

Wenn ein Buch über abstrakte Kunst bereits im ersten Monat nach seinem Erscheinen in fünf Tausend Exemplaren verkauft werden konnte, so muß es ein ungewöhnliches Buch sein. Michel Ragons „L'Aventure de l'Art Abstrait" (Verlag: Robert Laffont) hat in Paris kürzlich diesen Erfolg erzielt. Wie Patrick Herons „The Changing Forms of Art", das kürzlich in dieser Zeitschrift besprochen wurde, ist dieses Buch das Ergebnis der ersten zehn Arbeitsjahre eines jungen Kritikers. Ein Vergleich beider Bücher miteinander zeigt deutlich die Unterschiede der Empfindungsweise, sowohl im persönlichen, als auch im nationalen Sinne. Doch beide befinden sich im Widerstand gegen eine Kritik, die korrupt geworden ist. Ragon steht in schärfstem Kontrast zu dem vagen und kompromißlerischen Geist, der die Pariser Kritiker seit dem Kriege neutralisiert hat. Er verfällt nicht der französischen Neigung, alles in „belles lettres" umzuformen. Zum Teil überwindet er sogar jene Oberheblichkeit, die der Metropole der modernen Kunst eigen ist. Witzig, agressiv, depuoillé (um einen Lieblingsausdruck des Autors zu gebrauchen) und aufbauend auf den lebendigen Rhythmen der Sprache, besitzt dieses Buch die erregende Wirkung eines Kriminalromans.
Unter der Oberfläche dieses anregenden Stils indessen ist eines der feinfühlendsten Urteile lebendig, denen ich je begegnete. Gleich zu Anfang berührt der Autor den so kritischen Punkt: das Objekt des Malers, die Beziehung des heutigen Künstlers zur sichtbaren Welt. Er schreibt:
„Ein Pferd ist in sich eine ebenso fantastische Form wie die Formen, die Atlan malt. Und was erst soll man sagen von einer Giraffe, einer Fledermaus oder den Formen eines Seepferdchens? Eine Schale ist ebenso abstrakt wie eine Form von Arp. Aber der Gebrauch der Schale macht aus ihr eine realistische Form. Das Gewohnte ist realistisch, das Unerwartete fantastisch."
So viel über das Objekt. Was sagt Ragon über das Sujet eines Bildes? „Es hat nur ein Sujet, nur ein Modell, den Maler selbst. Die Malerei ist autobiographisch geworden, wie der Roman und die Poesie, ja sogar das Essay. Poesie und Malerei beschreiben nicht mehr die Welt der bekannten Formen; sie drücken das Unerklärbare aus."
Was hat es indessen mit der neo-realistischen Renaissance auf sich, von der so viele sprechen? Auf sehr witzig formulierten Seiten erzählt Ragon ihre Geschichte. Sie reicht vom ballonartigen „Aufpumpen" Fougerons und des „Sozialen Realismus" durch die Kommunistische Partei (1948) bis zum Jahr 1953, als Aragon diesen Maler selbst „platzen" läßt. Man hört von der großen Empörung des Claude Roger-Marx und der Traditionalisten darüber, daß man ihre Linie gestohlen habe und von ihrer Ausgrabung eines „Favoriten", eines jungen Mannes, gerade der Ecole des Beaux Arts entschlüpft, der im Stil eines entmutigten Modigliani die Abenteuer eines Jünglings auf dem WC malte: Bernard Buffet. Lakonisch bemerkt Ragon dann später über die Neo-Realisten, daß jemand, der heute wie Courbet malt, in derselben Lage sei wie van Meegeren, der sich Vermeer zum Vorbild nahm.
Ragons Seiten über die abstrakten pompiers: Del Marle, Lempereur-Haut, Herbin, Olive Tamari sind vernichtend in ihrer Kritik. Er erzählt die Geschichte Tamaris, damals Generalsekretär des Salon des Realités, der zum Direktor der Ecole des Beaux Arts in Toulon ernannt wurde und sofort seinen neuen Freunden zu Gefallen eine Ausstellung akademisch-figurativer Bilder in der Bernheim-Galerie veranstaltete.
Wie Ragon ein pompier definiert, ist wert, wiedergegeben zu werden. „Der pompier bedient sich einer Formel und wendet sie an, ohne sich mit ihr auseinanderzusetzen. Keine Erfindung, kein Ausblick in die Zukunft. Er ist kein Künstler, er ist ein Funktionär der Kunst." Wie sehr paßt diese Definition auf einige Vertreter der heutigen abstrakten Kunst in Deutschland.
Schon 1948 griff Ragon einerseits die akademische Abstraktion und andererseits den expressionistischen ‚Realismus' Buffets und Lourjous an. Beide Flanken standen damals hoch im Kurs bei Kritikern aller Richtungen. Er hält ihnen eine Reihe von anderen Namen entgegen: Atlan, Hartung, Soulages, Schneider, Poliakoff und den Bildhauer Hajdu. Vielleicht ausgenommen Atlan, sind diese Maler heute die angesehensten in Paris und in der übrigen Welt. Es waren nicht die orthodoxen Impressionisten, die damals ihrer Bewegung eine tiefe Bedeutung gaben, sagt M. Ragon, sondern die Außenseiter Cézanne, Gauguin und van Gogh. Dasselbe gilt für die Abstrakten heute. Ragon betrachtet die abstrakte Kunst nicht als eine bloße Schule, wie Impressionismus oder später den Kubismus. „Die abstrakte Kunst ist eine Bewegung, die sich so umfassend ausgeweitet hat, daß man sie nur mit jener großen Revolution, die man die Renaissance nennt, vergleichen kann."
Ein bestimmter Paragraph in „L'Aventure de L'Art Abstrait" hat in Deutschland bereits einen Wirbel verursacht. Nach einer Bemerkung über Baumeisters Eklektizismus zählt Ragon Nay, Meistermann, Winter, Werner, Götz, Trier, Karl Hartung (sowie einen gewissen Alfred Kaoler) als die Künstler des heutigen Deutschland auf. Er bemerkt trocken, daß sie einem Vergleich mit den Deutschen in Paris nicht standhalten. Vielleicht war Baumeister tatsächlich ein Eklektiker, obwohl ein großer, wie ich denke. Und in der Tat, wer würde Fritz Winter mit Hans Hartung vergleichen, oder Nay mit Wols, oder Meistermann mit Bott.
Kein Bericht über dieses reichhaltige Buch kann alles erwähnen. Da sind Dubuffet und art brut; die ‚frontaliers' Bazaine, Manessier und die anderen; tachisme und die pazifische Schule. Aggression der Alten gegen die Jungen (‚diese Alten sind unansprechbar' sagt er von Picasso und Braque). Aber die wesentlichsten Stellen im Buch sind ohne Zweifel die individuellen Studien über jene Künstler, deren Werk er so prophetisch richtig beurteilt hatte. Ihnen folgt eine Reihe kürzerer Abhandlungen über les jeunes, unter denen er für die kommenden zehn Jahre eine kühne Wahl trifft. Doucet, Corneille, Koenig, Barré scheinen alle auf dem besten Wege zu sein, ihm wiederum recht zu geben. Wahrhaftig, dies ist schöpferische Kritik!
Sie beruht nicht zuletzt auf einer allgemeinen Sicht, über deren Richtigkeit man keinen Zweifel haben kann: die drei großen Bewegungen aus der Zeit zwischen den Kriegen, Expressionismus, Surrealismus und geometrische abstrakte Kunst befinden sich in einem Zustande der Erstarrung, sagt er. Ihr Erbe lebt fort in einer neuen abstrakten Kunst, die noch ohne Namen ist. Und damit haben sich auch die Einflüsse aus der Vergangenheit geändert. Wie Ragon in Paris zu sagen wagte, endete Picassos Einfluß mit dem Kriege. Die lebendigen Anreger nun, die Wurzeln dessen, was heute geschieht, sind, wie der französische Kritiker erkennt, Wassily Kandinsky und Paul Klee. Die Richtigkeit dieser Einsicht, der Mut, ihr Ausdruck zu geben und die erstaunliche Sicherheit seines Qualitätsgefühls machen Ragon zu einem der wenigen wesentlichen Kritiker von heute.

John Anthony Thwaites.

Die Sammlung Parthenon

Hans E. Günther Verlag Stuttgart. 1954. 1. Rudolf Anthes. Ägyptische Plastik. Mit 48 Bildtafeln und 16 Seiten Text. 2. Walter-Herwig Schuchhardt. Griechische Plastik der Klassischen Zeit. 48 Bildtafeln und 16 Seiten Text.

Mit drei neuen Bänden der „Sammlung Parthenon" nimmt der Hans E. Günther Verlag eine gute Tradition der früheren Jahre wieder auf. An Stelle der damals üblichen Mappen trat jetzt das Format des stabil gebundenen und handlichen Bildbuches. Sonst aber sind die altbewährten Richtlinien, ausgesuchte Meisterwerke in allerbester Reproduktion zu zeigen und sie durch einen kurzen Text aus der Feder eines Fachmannes und Kenners erläutern zu lassen, treulich eingehalten worden. Damit hat man nicht nur gleich mit den ersten Bänden wieder an das hohe Niveau von früher anknüpfen können, es scheint sogar, als wolle man es durch die verbesserte Drucktechnik und Aufmachung noch überbieten.

Der erste Band „Ägyptische Plastik", besorgt von R. Anthes, vereinigt auf 48 Bildtafeln eine gut getroffene Auswahl aus der überreichen Fülle der plastischen Denkmäler von Ägypten, dem Mutter- und Ursprungsland der Plastik. Wie in der Einleitung betont wird, hat das plastische Bilden seine Wurzel allein im Glauben und der religiösen Haltung der Ägypter. Die Statue als Abbild und Erscheinungsform des Menschen soll Träger seiner Persönlichkeit sein und dies über den Tod hinaus bewahren. Der beigeschriebene Name und die Porträttreue der Gesichtszüge tragen dazu bei, das Menschenbild festzulegen und es so der Mit- und Nachwelt zu überliefern, die sich mit Gebet und Opfern an diese Verkörperung der Menschenseele, des Ba, wendet. Die Möglichkeiten der künstlerischen Aussage sind jedoch durch einige wenige Typenordnungen festgelegt und begrenzt, die ihrerseits wieder unerbittlich unter das Gesetz der Einansichtigkeit und der starren Ausrichtung auf die Koordinatenachsen gestellt sind. Hier liegt der Grund, weshalb uns der ägyptische Mensch, sei er König oder Schreiber, Beamter oder Privatperson, immer nur in den wenigen Typen, als Sitzender, Schreitender oder als Hockender dargestellt, entgegentritt. Vom Beginn an hat die ägyptische Kunst bis an ihr Ende, als sie in der römischen Reichskunst aufging, dieses plastische Gestalten in den alten und gültigen Formen beharrlich durchgeführt.

Der Tafelteil kann mit seiner vortrefflich geführten Auswahl plastischer Werke diese Grundlinien eindrücklich illustrieren. Neben der stattlichen Reihe der Königsporträts, die mit dem Bildnis des Königs Dsoser oder Zoser (Taf. 36) beginnen, läuft die Serie der Privatporträts — sei es von Einzelpersonen (Taf. 8, 9, 12, 13 etc.) oder ganzen Familiengruppen (Taf. 22, 24) — die dann in der reifen und späten Leistung des sogen. grünen Kopfes, einem Privatporträt aus der Spätzeit, gipfelt (Taf. 34). Leider sind die Abbildungen nicht immer dem Prinzip der Einansichtigkeit unterstellt; es häufen sich die Ansichten, die über Eck gesehen sind und die Statue in Dreiviertelansicht geben (Taf. 1, 5, 12, 16, 17, 20, 36). Reiche Auswahl wurde aus dem plastischen Schaffen der Amarnazeit (1390—1360 v. Chr.) getroffen, als eine revolutionär entwickelte Bildniskunst mit einem überaus sensiblen und spätreifen Realismus die Porträts des Königs Echnaton und seiner Gemalin Nofretete verfertigte. Den Beschluß machen einige Proben von Reliefs, die, teils in versenkter, teils in erhabener Technik ausgeführt, mit zu den besten Leistungen ägyptischer Plastik gezählt werden können. Neben der feierlich-zeremoniellen Königstele des Königs „Schlange" aus der ersten Dyn. stehen die Grabreliefs, auf denen der Verstorbene pokulierend vor der reichhaltigen Tafel dargestellt ist, deren vielfältige Speiseverzeichnisse in epischer Breite aufgeführt sind. Diener bringen weitere Speisen und Gaben herbei und helfen so, die Speisung des Toten im Jenseits zu sichern.

Der zweite Band, von W. H. Schuchhardt besorgt, umfaßt griechische Plastik, trifft jedoch darin eine Auswahl, daß er nur Monumente des 5. und 4. Jh. v. Chr. zusammenstellt, aus den beiden klassischen Jahrhunderten, in denen die griechische Kunst ihren Zenith durchlief. Methode und Problematik der beiden Hauptquellen für die Plastik dieser Zeit: die monumentale und literarische Überlieferung, werden in dem einleitenden Text in bewunderswerter Knappheit und Klarheit erläutert. Vergegenwärtigt man sich, daß von den fünf großen Meistern, deren Name man mit einem Werk in sicheren Zusammenhang setzen darf, nur ein einziger — Praxiteles — in einem Originalwerk, die anderen dagegen nur in römischen Kopien für uns faßbar sind, so wird dadurch sehr anschaulich die Lückenhaftigkeit unserer Überlieferung aufgezeigt. So ist es um so mehr zu bewundern, wenn der Bildteil bei 41 Werken mit nur 9 Kopien auskommt, im übrigen nur Originalwerke zeigt, worunter sich, naturgemäß bei dem großen Verlust an Freiplastik, besonders zahlreich die Beispiele von tektonischer Plastik und Reliefkunst befinden.

Den Beginn machen die Skulpturen des Aphaiatempels auf Aegina, die wie kein anderes Werk sehr markant die Ablösung des zu Ende gehenden Jahrhunderts der Archaik durch die großen Neuerungen des heraufziehenden 5. Jahrhunderts zeigen. Ganz die neue Zeit, wenn auch im alten Gewand noch, vertritt die Euthydikos Kore, deren Freilichtaufnahme noch viel von griechischem Licht einfließen läßt. Ihre schwere Lippenbildung und ihr fester Lidschnitt finden in der als sehr interessanter Vergleich zur Seite gestellten bärtigen Maske ihre aufschlußreiche Parallele. Der unteritalisch-sizilische Kunstbereich ist durch mehrere Beispiele von hoher Qualität vertreten, während die inseljonischen Reliefs aus der Zeit vor der Jahrhundertmitte durch das neugefundene Tondo aus Melos eine unerwartete Bereicherung gefunden haben. Die Freiplastik vor der Jahrhundertmitte ist durch mehrere Beispiele erläutert, darunter das so kostbare Original des delphischen Wagenlenkers. Vor allem aber durch die großartigen Gestalten aus den Giebeln des olympischen Zeustempels (hier hätte man gerne bei der Stechergruppe Taf. 16 eine Aufnahme gesehen, die die Gruppe mit dem neugefundenen Kopf der Lapithin zeigt), deren Meister für die Kunstgeschichte immer noch in der Anonymität verharrt; erst mit dem Diskuswerfer Lancelotti tritt uns ein Werk entgegen, das mit einem Meisternamen verknüpft werden kann: Myron. Mit dem Doppelgestirn Polyklet und Pheidias zieht die Blütezeit des 5. Jahrhunderts herauf. Es entspricht durchaus unserer lückenhaften Überlieferung, wenn für das Jahrhundertende mehr die tektonische Plastik zur Illustrierung beigezogen wird. So vom Parthenon bis hin zum Erechteion, dessen feierlichster Schmuck, die Korenhalle, eingehend besprochen und abgebildet wird. Nur hätte man die Zusammenstellung der Taf. 24a und 24b im Sinne der Aufstellung am Bau ausrichten, also gegenseitig vertauschen sollen. Mit den Balustradenreliefs vom Tempelbezirk der Athena Nike ist ein Endpunkt in der Entwicklung erreicht und das reiche Jahrhundert beschlossen.

Mit dem Pariser Urkundenrelief kündigt sich das neue Jahrhundert an, das, wie schon die Darstellung des Baumes zu verraten scheint, ein Jahrhundert der Stimmungs- und Landschaftsschilderung sein wird. Neue Ideen und Göttervorstellungen nehmen Platz, so die Darstellung der Friedensgöttin Eirene mit ihrem Kinde, dem Reichtum Ploutos. Götter werden neu gesehen und in stiller Beschaulichkeit geschildert, wie etwa die Gruppe des Hermes mit dem Dionysosknäbchen, von der man gerne eine Gesamtaufnahme ohne den störenden schwarzen Hintergrund gesehen hätte. Die Welt der Grabreliefs eröffnet sich in weiter Folge, aus der einige wenige, feine Proben herausgenommen sind, die deutlich den neuen Klang der Trauer und des Leides aufklingen lassen. Bis dann im Schaber des Lysipp, der hier zum ersten Male in der Rückansicht gezeigt wird, mit der Eroberung der dritten Raumdimension die große Entwicklungslinie der klassischen Zeit beendet wird und das Tor zum kommenden Jahrhundert, zum Hellenismus hin, weit aufgestoßen ist.

Felix Eckstein

Arnold von Salis,

Die Kunst der Griechen

Artemis Verlag Zürich, 1953. 28 Bildtafeln und 328 Seiten Text.

In der vierten Neuauflage und in etwas veränderter Gestalt erschien „Die Kunst der Griechen" von A. v. Salis, die 1919 in erster Auflage heraus kam und in den folgenden Jahren zweimal neu aufgelegt wurde. Im Gegensatz zu den früheren Auflagen ist der Bildteil einer starken Veränderung unterworfen worden. Durchweg ist man von dem Kleinformat der früheren Abbildungen abgegangen und brachte dafür ganzseitige Tafeln, die von sehr guter Qualität sind. Lediglich sechs Tafeln (4, 5, 6, 10, 20) behielten den scheinbar unvermeidlichen schwarzen Grund bei. Während auf den meisten Abbildungen die Statuen und Reliefs in ihrer richtigen Ansicht wiedergegeben sind, ist das Fehlen des korreken Blickpunktes bei drei Tafeln (Taf. 11, 23, 24) auffällig, da gerade diese Werke von äußeren und inneren Gründen her auf eine bestimmte Ansichtsseite festgelegt sind. Der Text dagegen ist, von kleineren Abänderungen und Korrekturen abgesehen, der gleiche geblieben, wie in den früheren Auflagen und so kommt es, daß sich im wesentlichen an diesem Buch nichts geändert hat. Es im einzelnen zu referieren, würde zu weit führen. Hier sei abschließend nur auf die einmalige Stellung hingewiesen, die das Buch unter den zahlreichen Behandlungen des gleichen Themas heraushebt, da von der üblichen Darstellung griechischer Kunst bewußt abgegangen wurde. Vielmehr hat der Verfasser den Ablauf griechischer Kunst als eine einzige kontinuierliche Lebensgeschichte eines Organismus gesehen und diesem Aspekt die Darstellung unterstellt.

Felix Eckstein

Kalender 1957

Auch in diesem Jahr erscheinen drei Kalender des Verlags Woldemar Klein, Baden-Baden, auf dem Markt: „Der silberne Kalender" (3,80 DM), „Abstrakter Kalender" (6,50 DM) und der „Kunstwerk-Kalender" (6,50 DM). Der kleinformatige „Silberne Kalender" zeigt in 12 Farbreproduktionen Landschaften deutscher Romantiker. Das Januar-Bild, eines der Hauptwerke von Joseph Anton Koch, die erste Fassung des Schmadribachfalls vom Jahre 1811 ist ein besonders typisches und ausdrucksvolles Beispiel der heroischen Landschaftsauffassung dieser Zeit. Als künstlerische Glanzlichter prägen sich außerdem der „Watzmann" von C. D. Friedrich, die „Voralpenlandschaft" von Kobell und die „Überfahrt über die Elbe" von C. G. Carus ein. Der Kunstwerk-Kalender beschäftigt sich auch 1957 vornehmlich mit den Altvätern der Moderne. Er enthält u. a.

Pechsteins „Pommersche Landschaft", Feinigers „Gelmeroda" und Franz Marcs „Rehe im Walde". Ein straff gebauter, in den Farben satter Hafer gehört zusammen mit dem „Bootsmann" von Carrà wohl zu den besten Tafeln dieses schönen Kalenders. Besonders verdienstvoll ist, daß der ungegenständlichen Kunst ein gesonderter Kalender gewidmet ist; der „Abstrakte" reproduziert vorwiegend Werke lebender Künstler und überrascht mit dem kühnen Mirò „Roter Punkt" und einer „Komposition" der Portugiesin Vieira da Silva. Originell ist das Deckblatt gestaltet, das wie ein Passepartout das erste Monatsbild umrahmt. Diesem Kalender, der fast ausschließlich Bilder zeigt, die bisher noch nicht farbig veröffentlicht wuden, geben wir den Vorzug.

24 Wiedergaben in Farbe, meist von Werken des 19. und 20. Jahrhunderts, sind in der 12. Folge des „Hatje-Kunstkalenders" (5,80 DM) zusammengestellt, u. a. Daumiers „Heimkehr vom Markt", ein verhältnismäßig wenig bekanntes Bild der Sammlung Reinhart, Winterthur. Dazu treten Bilder der alten Meister.

Der „Kohlhammer-Kunstkalender" (5,80 DM), in diesem Jahre zum zweiten Male erscheinend, bringt eine Auswahl von 27 Farbtafeln alter und neuer Zeit. Die Skala reicht von einem Werk des in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts lebenden Duccio di Buoninsegna „Flucht nach Ägypten" bis zu dem 1954 gemalten Porträt „Sylvette XIII" von Picasso.

Der „Goldene Dumont Kunstkalender" (DM 7,80) mit 14 farbigen Reproduktionen von Meisterwerken der Malerei (Andrea del Verrocchio, Cranach, Cézanne, Marc, Klee, Mondrian) wurde vom Verlag vor allem in typographischer Hinsicht kostbar ausgestattet. Eine als Passepartout dienende Klarsichtfolie schützt die Farbdrucke und bildet eine elegante Rahmung.

Ebenfalls im Großformat liegt der „Phaidon-Kalender" (5,80 DM) vor, mit 27 guten Farbdrucken. Unter dem Gesichtspunkt, daß vielfigurige Bilder in der Verkleinerung zumeist an Ausdruckskraft verlieren, hat der Verlag hier vorwiegend Porträts und Gemälde von großer formaler Klarheit und Übersichtlichkeit reproduziert. Hervorzuheben sind Manets „Die Malerin Berthe Morisot im schwarzen Hut", Fra Angelicos „Kreuzabnahme" (im Ausschnitt), Pollaiuolos „Bildnis einer jungen Dame", Tiepolos „Die hl. Agathe", Cézannes „Selbstbildnis. 1880" und ein charakteristisches Werk indischer Kunst. In einem mittleren Format präsentieren sich der „Buchheim Kalender" (5,80 DM), „Bruckmanns Kunstkalender" (6,80 DM) und „Pipers Kunstkalender" (5,80 DM). Beim ersteren ist jedem Monat je eine Graphik und eine Farbtafel zugedacht. Er widmet sich vorwiegend den Expressionisten der „Brücke"zeit, darunter ein besonders guter Kirchner von 1907 „Die Straße". Die Kalender von Bruckmann und Piper weisen Gemeinsamkeit auf: beide sind in Wochenblätter aufgeteilt und zeigen wechselweise eine Plastik, eine Schwarz-Weiß-Reproduktion, eine farbige Tafel oder eine Graphik, wobei fast alle geographischen und zeitlichen Räume der Kunst berücksichtigt werden. Die Abbildungen sind durch literarische Dokumente kommentiert, mit Gedichten als Motiv oder kunstgeschichtlichen Texten in Beziehung gebracht.

Bild und Text besitzen bei dem von Leopold Zahn herausgegebenen Kalender „Moderne religiöse Kunst", Kerle Verlag, Heidelberg, fast gleiches Gewicht. Wie im vorjährigen Kalender werden auch im diesjährigen, der ein größeres Format besitzt, Werke der Malerei, davon einige farbig, der Graphik, der Plastik und der Architektur reproduziert. Der Kalender führt mit seinen kunsthistorischen und ästhetischen Beiträgen, die das jeweilige Kunstwerk kommentieren und interpretieren, ausgezeichnet und lebendig in Schaffen und Problematik der internationalen modernen Sakralkunst ein.

Zum Schluß bleibt ein „Kleiner Kunstkalender" (2,50 DM) des Fackelträger Verlages zu nennen. Im Vorwort heißt es: „Die hier reproduzierte Malerei und Graphik unserer Tage möchte Verständnis und Liebe zur Kunst unserer Zeit wecken und vertiefen". Die Namen der Künstler sind z. T. recht wenig bekannt. Der Kalender beschränkt sich ausschließlich auf gegenständliche Maler. suz

Österreichische Aquarellisten

herausgegeben von Fritz Novotny.

Band I: Rudolf von Alt. Text Ludwig Münz. 24 Aquarelle.

Band II: Oskar Laske. Text Fritz Novotny. 24 Aquarelle.

Band III: Anton Romako. Text Fritz Novotny. 24 Aquarelle.

Verlag Brüder Rosenbaum, Wien.

Rudolf von Alt (1812—1905) aquarelliert im Anschluß an die herkömmliche Veduten-Malerei Landschaften und Interieurs in einer liebevollen Weise und in gediegener Technik, ganz unbekümmert um das künstlerische Geschehen in seiner Umwelt. Er stellt dar, was in jener Zeit die Fotografie eigentlich schon übernommen hatte; aber gerade das gibt seinen Bildern etwas rührend Altmodisches von ganz besonderem Charme. Obgleich er die Farben in koloristischer Manier handhabt, weiß er ihnen doch eine edle Leuchtkraft zu verleihen. Weniger originell als Rudolf von Alt ist Oskar Laske (1874—1951), der, von „hoher Kunst" berührt, diese doch nicht erreicht. Er ist seinem Wesen nach Impressionist, doch entlehnt er gelegentlich farbige Kühnheiten dem Expressionismus.

Die Buchreihe wird ergänzt durch einen weiteren Band mit ebenfalls 24 originalgetreuen Farbreproduktionen des Genremalers Anton Romako (1832—89), der sich in seinen späteren Jahren vornehmlich der Porträtkunst widmete.

Beate Richter-Starke.

Apuleius, Amor und Psyche

Mit Holzschnitten von Jörg Ostertag.

Frank Gottfried Herwig, Göppingen, 62 Druckseiten.

Der Verlag Herwig legt hier in hübscher Ausstattung und trefflichem Satz eine Neuausgabe des reizenden antiken Liebesmärchens vor. Nicht mit Unrecht bevorzugte man die bekannte, aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts stammende Übersetzung von Rode, die in ihrer — durch häufigen Tempuswechsel unterstrichenen — Lebendigkeit vor denen von Jachmann (1881), Marquardt (1881) und Mosbach (1886) manches voraus hat. Über den zarten Reiz dieser schönsten von Apuleius' Episoden — freilich erfand er sie nicht selbst — braucht nichts gesagt zu werden.

Die mehr stimmungsvollen als illustrativen Holzschnitte von Jörg Ostertag, die uns heute mehr sagen als die Radierungen Klingers (1881), erhöhen in unaufdringlicher Weise den Reiz des Bändchens. Sasse.

Walter Hess

Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen moderner Maler

Prestel Verlag, München, 1953. DM 15,—.

Der Verfasser hat für den Zeitraum von 1895 bis 1925 farbtheoretische Äußerungen von Künstlern gesammelt und sie chronologisch und nach ästhetischen Gesichtspunkten geordnet. Die komplexen Wirkungsmöglichkeiten einer autonomen Farbe sind auf die verschiedensten Arten durch die hier aufgeführten Maler interpretiert; von diesen bemüht sich eine größere Anzahl um eine Harmonielehre der Farbe, wobei allerdings nach des Verfassers Meinung der prinzipielle Irrtum einer Gleichsetzung von Kunst und Harmonie unterläuft. Die Erörterungen, soweit sie nicht von vornherein „bewußtseinsfeindlich" eingestellt sind, werden von dem „Glauben an eine geheimnisvolle Elementargesetzlichkeit der Farbe" getragen. Da Werk und Lehre aus der gleichen historischen Situation entstehen, waren einzelne Ausblicke von der Theorie zur Praxis notwendig, von denen uns der Exkurs über Cézanne besonders zutreffend erscheint.

Gelegentliche Bemerkungen, wie die, daß unsere Zeit durch „Substanzverlust" gekennzeichnet und „ohne sinnbildliche Verdichtungen" sei, wären wohl besser unterblieben, wenn nicht auch erwähnt wird, daß zu diesen „Mängeln" notwendigerweise auch positive Aspekte gehören.

Es bleibt jedoch das entschiedene Verdienst von Hess, eine Fülle von Material zusammengestellt und in Einzelbetrachtungen und Überblicken gedeutet zu haben. Rike Wankmüller.

Jugoslawien

Ein Terra Magica Bildband.

Hanns Reich Verlag, München.

Der Hanns Reich Verlag legt mit „Jugoslawien" einen neuen Terra Magica Bildband vor mit einem Vorwort von O. Bihalji-Merin und einer knappen Einführung von Alois Schmaus, der auch die Bilder erläutert. Der Band enthält 95, meist ganzseitige, suggestive Schwarz-Weiß-Abbildungen und vier Farbtafeln. Die meisten Bilder fotografierte der Herausgeber Hanns Reich selbst. Der Kunstinteressierte findet Beispiele von den Stätten der byzantinisch und türkisch beeinflußten Kultur, die sich in prachtvoll eigenständigen, gotischen, romanischen und straff barocken Bauwerken manifestiert. suz

Romanik in Frankreich

Ein Terra Magica Bildband. Text und Fotos von Fred Uhler.

Hanns Reich Verlag, München. DM 24,60.

Die 143 meist ganzseitigen Abbildungen in Kupfertiefdruck sind geeignet, einen umfassenden Eindruck von der Vielgestaltigkeit romanischer Ausdrucksformen zu vermitteln. Der Akzent liegt auf der Wiedergabe der romanischen Fassadengestaltung und Skulptur, die für den modernen Betrachter insofern von großer Bedeutung sein dürfte, als in ihr sich in anschaulicher Weise offenbart, was als Grundforderung in aller Kunst, auch der modernen, liegt: schöpferische Entfaltung in der strengen Unterwerfung unter ein übergreifendes Ordnungsprinzip. Wie sich Originalität gerade in der Beschränkung auf eine dem Gesamtbauwerk dienende Funktion erweist, zeigen die zahlreichen Detailaufnahmen in großartiger Weise. ka

Kurzbiographien

Maler in Berlin

Ahlers-Hestermann, Friedrich, geb. 1883 in Hamburg. Studien in Hamburg und 1907—14 in Paris bei Matisse, 1928—33 Lehrer an der Werkkunstschule Köln, 1938—45 in Berlin, 1945—51 Leiter der Kunstschule Hamburg. Lebt in Berlin.

Bachmann, Hermann, geb. 1922 in Halle a. d. S. Ausbildung in Offenbach, Preisträger bei „Deutsche Maler München 1950". Seit 1953 in Berlin.

Beckmann, Arno, geb. 1930 in Stettin. Meisterschüler von Karl Hofer. Lebt in Berlin.

Bednarczik, Rudolf, geb. 1911 in Berlin. Schüler von Schmidt-Rottluff. Lehrer an der Hochschule für bildende Künste Berlin.

Bluth, Manfred, geb. 1926 in Berlin. Studium 1942—44 in Berlin, 1947—50 in München bei Willi Geiger, 1955 Preis der Stadt Berlin.

Burgert, Helmut, geb. 1928 in Berlin. 1947—50 Studium an der dortigen Hochschule bei Schumacher und Schmidt-Rottluff. Lebt in Berlin.

Camaro, Alexander, geb. 1901 in Breslau. Schüler von Otto Müller, 1928—30 Tanzstudien bei Mary Wigman, Reisen nach Frankreich, Griechenland, 1951 Preis der Stadt Berlin, Lehrer an der dortigen Hochschule.

Fritsch, Ernst, geb. 1892 in Berlin. Ausbildung in Berlin, 1927—28 Rompreis, 1937 Villa Romana, 1946 Lehrer und 1953 Leiter der Hochschule Berlin, Grunewaldstraße.

Heldt, Werner, geb. 1904 in Berlin. Studien an der dortigen Akademie, 1937—39 in den USA, Paris. Gestorben 1954 auf Ischia.

Henning Zobel, geb. 1923 in Berlin. Dort Studium. Lebt in Berlin.

Hofer, Karl, geb. 1878 in Karlsruhe. Akademien Karlsruhe und Stuttgart, Aufenthalte in Rom, Paris, Indien, Frankreich, 1918 Lehrer an der Hochschule Berlin bis 1933, Malverbot, 1945 Leiter der Hochschule der bildenden Künste Berlin. Gestorben April 1955.

Hofmann, Otto, geb. 1907 in Essen/Ruhr. 1928 Bauhaus (Klee, Kandinsky), Architekturstudien, Aufenthalte in der Schweiz und in Paris. Lebt in Berlin.

Jaenisch, Hans, geb. 1907 in Eilenstedt bei Halberstadt. Seit 1923 in Berlin „Sturm-Kreis", 1931—33 Lehrer an der Lehrstätte „Der Weg", 1950 Kunstpreis der Stadt Berlin. Seit 1953 Lehrer an der Hochschule für bildende Künste Berlin.

Kaus, Max, geb. 1891 in Berlin. Neue Sezession, Lehrer an der Hochschule für bildende Künste Berlin.

Kliemann, Carl-Heinz, geb. 1924 in Berlin. Schüler von Kaus und Schmidt-Rottluff, Aufenthalte in Paris, Spanien, 1950 Kunstpreis der Stadt Berlin. Lebt in Berlin.

Kubicek, Juro, geb. 1906 in Görlitz. Autodidakt, seit 1926 in Berlin, Reisen nach Italien, Schweiz, Holland, Skandinavien, USA, Lehrer an der Hochschule Berlin, Grunewaldstraße (Werklehre).

Kügler, Rudolf, geb. 1921 in Berlin. 1936—40 Kaufmann, 1948 Studium an der Hochschule Berlin (bei Max Kaus). Lebt in Berlin.

Kuhn, Hans, geb. 1905 in Baden-Baden. 1924 Schüler Ludwig Meidners, 1925 Akademie Berlin, 1926—36 in Paris und Italien, 1937 in Berlin, 1945 in Baden-Baden, 1947 Lehrer an der Hochschule der bildenden Künste Berlin.

Laabs, Hans, geb. 1915 in Treptow/Rega (Pomm.). Kunstgewerbeschule Stettin (Gebrauchsgraphik), seit 1945 in Berlin, Studium bei Oskar Moll, Reisen nach Paris, Spanien, Afrika.

Laves, Werner, geb. 1903 in Berlin. 1919 Zeichenschule Weimar, 1922 München Dekorationsmaler, 1923—28 Hochschule Berlin bei Hofer und Meis, 1930 in Rom, 1930—39 in Frankreich, 1948 Lehrer an der Hochschule Berlin.

Lemcke, Dietmar, geb. 1930.

Luckner, Graf Heinrich, geb. 1891 in Kolberg i. P. Meisterschüler von Ludwig von Hofmann. Lebt in Berlin.

Mauke, Rudolf, geb. 1924 in Magdeburg. Studium in Berlin. Lebt in Berlin.

Muche, Georg, geb. 1895 in Querfurt. Studium von 1912—15 in Berlin und München, Lehrer an der Kunstschule des „Sturms", 1920—27 Meister am Bauhaus, 1927—31 Lehrer an der Kunstschule Itten Berlin, 1931—32 Lehrer an der Akademie Breslau. Seit 1939 Lehrer an der Textilschule Krefeld.

Paran-G'schrey, C., geb. 1927 in Calicut, Malabar (Indien). 1946—48 Schüler von Willi Baumeister, danach Akademie Berlin bei Paul Strecker und Schmidt-Rottluff. Lebt in Berlin.

Schmidt-Rottluff, Karl, geb. 1884 in Rottluff b. Chemnitz. Studium in Dresden, Mitbegründer der „Brücke", 1911 in Berlin, 1924 in Paris, 1930 in Rom, 1931 Mitglied der Preuß. Akademie. 1933 ausgeschieden, 1941 Malverbot, 1947 Lehrer an der Hochschule für bildende Kunst Berlin.

Schulz, Hans-Wolfgang, geb. 1910 in Berlin. 1930—39 Hochschule für bildende Kunst Berlin. Nach 1948 Reisen nach Paris, Finnland, Holland. 1954 Cornelius-Preis. Lebt in Berlin.

Schumacher, Ernst, geb. 1905 in Mönchen-Gladbach. Sudium in Düsseldorf. Reisen nach Holland, Frankreich, Italien. 1954 Cornelius-Preis. Seit 1947 Lehrer an der Hochschule für bildende Kunst Berlin.

Seidel, Hans-Joachim, geb. 1924 in Bitterfeld. 1946—48 Kunstschule Burg Giebichenstein (Schüler von Crodel), 1943—53 in Bitterfeld, 1953 in Berlin Schüler von Ernst Schumacher; 1954 Preis der Freunde der Bildenden Künste. Lebt in Berlin.

Seidner, Hilmar, geb. 1927 in Halberstadt. Studium an der Hochschule für bildende Kunst in Berlin (Meisterschüler von Kuhn). Lebt in Berlin.

Teuber, Hermann, geb. 1894 in Dresden. 1919—22 Akademie Dresden, 1922—26 bei Hofer und Meid. Reisen nach Frankreich und Italien. 1950 Lehrer für Graphik an der Hochschule für bildende Kunst Berlin.

Thiemann, Hans, geb. 1910 in Bochum. 1929—33 Bauhaus (Kandinsky, Klee). Lebt in Berlin.

Trökes, Heinz, geb. 1913 in Hamborn. 1931—32 Kunstgewerbeschule Krefeld, 1933—36 bei Itten in Berlin, 1940 bei Muche Krefeld, 1941 in Berlin, 1950 in Paris, dann in San Antonio, Ibiza. Jetzt Lehrer an der Hochschule für bildende Kunst Hamburg.

Volkmer, Waldemar, geb. 1909 Grafschaft Glatz. Malergeselle. 1933 Akademie Breslau (Assistent von Utinger). Emigriert in die Schweiz. Anthroposoph. Seit 1946 Bühnenbildner der Städt. Oper Berlin.

Weber, Heinz, geb. 1918 in Berlin. 1937—39 Malunterricht, 1946—52 Hochschule Berlin (bei Schumacher), 1952—53 in Paris. Seit 1954 in Berlin.

Werner, Theodor, geb. 1886 in Jettenburg (Württ.). 1908—09 Akademie Stuttgart, 1909—14 Ausland, 1919—29 Großsachsenheim, 1930—35 Paris, 1935 bis 1945 Potsdam. Seit 1946 Berlin.

Winter-Rust, Alfred, geb. 1923 in Schöneiche bei Zossen. 1941 Unterricht bei Fuchs (Kunst und Werk), 1948—54 Meisterschüler von Kaus (Hochschule Berlin), 1952 Berliner Kritikerpreis. Lebt in Berlin.

Maler in Norddeutschland

Ausborn, Gerhard, geb. 1933 in Hamburg. 1953 Landeskunstschule Gastdozentenklasse (Nay, Fietz, Thiemann, Westphal, Fassbaender, Cavael). Reisen. Lebt in Hamburg.

Bargheer, Eduard, geb. 1901 in Finkenwärder b. Hamburg. Autodidakt. 1925—33 Reisen Italien, Frankreich, 1938 Florenz. Lebt in Ischia.

Basedow, Heinrich, geb. 1896 in Berlin. 1915 Akademie Weimar. Zwei Jahre Bauhaus. Holzbildhauer in Potsdam. Seit 1945 in Kiel.

Bruns, Alfred, geb. 1907 in Oldenburg. Malerhandwerk. Autodidakt. Seit 1945 freier Maler. Preis Olympiade 1952. Lebt in Oldenburg.

Drenkhahn, Reinhard, geb. 1926 in Hamburg. Gelernter Polsterer. Kunstschule Hamburg. Lebt in Hamburg.

Fiedler, Arnold, geb. 1900 in Hamburg. Studium in Hamburg und München. 1937—38 Paris. Seit 1946 in Hamburg.

Geyger, Johann-Georg, geb. 1921 in Hannover. 1940 Kunstgewerbeschule Hannover. Seit 1945 Maler in Hannover. Stipendium des Kulturkreises der deutschen Industrie.

Glaser, Albert L., geb. 1899 in Danzig. 1915—17 Kunstgewerbeschule Danzig. Dekorationsmaler. Kunstgeschichtsstudium. Seit 1945 in Wedel (Holstein).

Gotsch, Friedrich Karl, geb. 1900 in Pries/Schleswig. 1920—23 Akademie Dresden, 1923—33 USA, England, Frankreich, Italien, Skandinavien. Lebt in St. Peter/Nordsee.

Grimm, Willem, geb. 1904 in Eberstadt (Hessen). Studium in Offenburg und Hamburg. Seit 1946 Lehrer auf der Kunstschule Hamburg.

Grossmann, Manfred, geb. 1929 in Mühlhausen/Ostpr. 1950—52 Kunstschule Hamburg, 1952—53 Akademie Wien und Paris, 1953—54 Kunstschule Hamburg Gastdozentenklasse (Nay, Thiemann, Fassbaender, Westphal).

Hartmann, Erich, geb. 1886 in Elberfeld. Akademie Düsseldorf. 1906—08 München, Paris, Rußland, Italien; 1912 Paris, 1918 Hamburg, 1945 Lehrer an der Kunstschule Hamburg. Lebt in Hamburg.

Henning, Rolf. Lebt in Hannover.

Höfer, Rolf, geb. 1930 in Dresden. Studium auf der dortigen Akademie. 1935—38 Paris, Riviera, 1952 Italien. Seit 1945 Kunsterzieher in Oldenburg.

Hops, Tom, geb. 1906 in Hamburg. Autodidakt. Reisen nach Frankreich, Holland, Spanien, Algier, Griechenland, Italien, USA. Dürerpreis. Lebt in Hamburg.

Jacob, Wilhelm, geb. 1917 in Hamburg. Kunstschule Hamburg (bei Paul Bollmann), Nach 1945 in Paris. Lebt in Hamburg.

Janssen, Horst, geb. 1929 in Hamburg. Studium an der Hochschule Hamburg (bei Mahlau). Lichtwarckpreis 1953. Studienstiftung des Deutschen Volkes. Lebt in Hamburg.

Kluth, Karl, geb. 1898 in Halle a. S. Studium in Karlsruhe. Mitbegründer der Hamburger Sezession. Seit 1952 Lehrer an der Kunstschule Hamburg.

Kröger, Klaus, geb. 1920 in Berlin. Jugend in Barcelona. 1938 Südamerika. Später in Italien, Griechenland, Skandinavien. 1949—51 Baukreis Hamburg. Lebt in Hamburg.

Kronenberg, Fritz, geb. 1901 in Köln. Akademie Karlsruhe. Zwei Jahre Lehrer an der Kunstschule Köln. Reisen nach Paris, Italien, Indien, Skandinavien, Mittelamerika. Seit 1927 in Hamburg.

Krüger, Gerhard Georg, geb. 1911 in Potsdam. Universitätsstudium und Studium von Malerei und Plastik in Berlin. Seit 1946 in Oldenburg (Kunsterzieher).

Lichte, Harm, geb. 1900 in Vastorf/Lüneburg. Autodidakt. 1928 Deutscher Künstlerbund. Reisen nach der Schweiz und Italien. Seit 1943 Kustos des Kunstvereins Hannover. Lebt in Hannover.

Linke, Gerhard, geb. 1908 in Sagan. Studium auf der Akademie Breslau. Kunsterzieher in Berlin. Lebt in Zwischenahn.

Meyboden, Hans, geb. 1901 in Verden a. d. Aller. Studium 1920—23 bei Kokoschka in Dresden, 1924 in den USA, 1925 in Berlin. Lebt in Fischerhude bei Bremen.

Merveldt, Graf Hans Hubertus, geb. 1901 in Coesfeld. 1912 Potsdam und Berlin, 1921—23 Akademie Karlsruhe, 1923—26 in Berlin, 1926—32 in Paris. 1932 Rompreis. Schweiz, Italien. Lebt in Hamburg.

Mook, Eugen, geb. 1898 in Hagenau/Els. Autodidakt. Schüler von Heinrich Stegemann, Hamburg. Reisen (Frankreich, Mittelmeer, Dänemark). Lebt in Hamburg.

Müller-Dünwald, Hans, geb. 1900 in Köln. Akademie Düsseldorf und München. Später Berlin. Seit 1945 Hamburg. Gründer der „Gruppe". Gestorben im März 1955.

Pohle, Karl, geb. 1905 in Benningsen. Lebt in Hannover.

Ratz-Schmidt, Rolf, geb. 1928 in Stavanger/Norwegen. 1939 in Deutschland. 1949—51 Baukreis Hamburg. Lebt in Hamburg.

Rickers, Hans, geb. 1899 in Itzehoe. 1924—27 Kunstgewerbeschule Kiel, Maler und Bildhauer, Reisen nach Skandinavien und in den Orient. Lebt in Kiel.

Rieger, Werner, geb. 1921 in Plauen (Vogtland). Jurastudium Leipzig, Offizier, in Gefangenschaft Entschluß zum Malen, 1950—52 Kunstschule Hamburg (bei Grimm), 1954 Preis der Landesregierung Schleswig-Holstein.

Schmolling, Paul, geb. 1892 in Brandenburg (Havel). Schüler von Ph. Franck und Orlik. Mitglied der Novembergruppe, Paris. Seit 1945 Elmshorn bei Hamburg.

Sandig, Armin, geb. 1929 in Hof i. B. Autodidakt, Bekanntschaft mit Werner Gilles. Seit 1951 in Hamburg.

Siebelist, Walter, geb. 1904 in Hamburg. Schüler von Kalckreuth, Kunstschule (Jul. Wohlers), Reisen, Aufenthalt in Italien, Architektur. Lebt in Hamburg.

Skodlerak, Horst, geb. 1920 in Jugenaten (Memel). 1937—39 Akademie Königsberg, Reisen mit Partikel. Lebt in Lübeck.

Spangenberg, Herbert, geb. 1907 in Hamburg. Kunstschule Hamburg, Reisen nach Paris, Dänemark. Lebt in Hamburg.

Spars, Eylert, geb. 1903 in Hamburg. 1924—29 Kunstschule Hamburg, 1930—31 Stipendium Paris. Seit 1931 in Hamburg. Reisen nach Italien, Frankreich, Griechenland, Mittelmeerraum.

Stock-Schmilinsky, Gabriele, geb. 1903 in Hamburg. 1924 Schülerin von Ahlers-Hestermann, Aufenthalte in Paris, Berlin, Italien, 1954 Leiterin einer Kunstschule. Lebt in Hamburg.

Stromberger, Hildegard, geb. 1904 in Ostpreußen. Ärztin, Bildhauerin seit 1933, 1940—44 Malstudien in Hamburg, bis 1955 Mitglied der „Gruppe". Lebt in Hamburg.

Wendland, Gerhard, geb. 1910 in Hannover. Lebt in Hannover.

Wegner, Erich, geb. 1899 in Gnoien/Mecklenburg. Lebt in Hannover.

Weiland, Irma, geb. 1908 in Hamburg. Kunstschule Altona, Schaufensterdekorateurin, 1933—36 Kunstschule Hamburg. Lebt in Hamburg.

Wind, Gerhard, geb. 1928 in Hamburg. Studium an der Hochschule Hamburg (bei Kluth und Gastdozentenklasse), Akademie Düsseldorf, Reisen nach Spanien und Frankreich.

Witt, Ernst, geb. 1901 in Hamburg. Landeskunstschule, 1928—29 Gebrauchsgraphik in Berlin, Reisen nach Italien, Paris, Spanien, Marokko. Lebt in Hamburg.

Maler in Hessen

Altripp, Alo (Pseudonym des Malers Friedrich Schlüssel), geb. 1906 in Altripp (Rhein). Studierte in Mainz, München und Dresden, Reisen nach Holland, der Schweiz und den Vereinigten Staaten. Lebt in Wiesbaden.

Arndt, Alfred, geb. 1898 in Elbing. Studierte 1920 in Königsberg, von 1921—26 am Bauhaus, 1929—33 Bauhausmeister in Dessau. Seither in Darmstadt freiberuflich tätig als Maler und Architekt.

Bachem, Bele, geb. 1916 in Düsseldorf. Studierte in Berlin. 1956 mit einem Lehramt an der Offenbacher Werkkunstschule betraut.

Battke, Heinz, geb. 1900 in Berlin. Schüler von Carl Hofer. Lebte seit 1935 meist in Florenz, 1956 Berufung an die Städelschule in Frankfurt am Main.

Baumeister, Willi, geb. 1889 in Stuttgart. Studierte 1906 bei Hoelzel an der Stuttgarter Akademie, 1928—33 Professor an der Kunstschule (Städelschule) in Frankfurt am Main, 1933 Rückkehr nach Stuttgart, wo er 1955 starb.

Beck-Kleist, Gerta, geb. 1911 in Erlangen. Studierte in Frankfurt am Main bei Delavilla (Städelschule) und nahm als Expeditionszeichnerin an Forschungsreisen des Frobeniusinstituts nach Australien teil. Lebt in Königstein am Taunus.

Beckmann, Max, geb. 1884 in Leipzig. Studium in Weimar (1899 bis 1903), Paris und Genf (1903—04), Reisen nach Paris und Florenz, 1907—14 hauptsächlich in Berlin, Kriegsdienst als Sanitätssoldat, 1915—33 in Frankfurt a. M., 1925—33 Lehrbeauftragter an der Frankfurter Kunstschule (Städelschule), von 1928 an häufig in Paris und in Holland, 1933 Übersiedelung nach Berlin, 1937 nach Paris, von dort 1938 nach Amsterdam. Seit 1947 in den Vereinigten Staaten. Starb 1950 in New York.

Bergmann-Michel, Ella, geb. 1896 in Paderborn. Studierte an der Kunstschule in Weimar. Lebt in Eppstein (Taunus).

Berneis, Fritz, geb. 1921 in Nürnberg. Autodidakt. Lebt in Wiesbaden.

Best, Georg Jakob, geb. 1903 in Frankfurt. Studierte bei Babberger in Karlsruhe. Ansässig in Dreieichenhain bei Frankfurt.

Bode, Adolf, geb. 1904 in Offenbach. Schüler der dortigen Werkkunstschule, Figuren- und Landschaftsmaler. Lebt in Offenbach am Main.

Bode, Arnold, geb. 1900 in Kassel. Studierte in Kassel, Berlin und Paris, 1933 seiner Dozentur am Berliner Werklehrer-Seminar enthoben, Landschaftsmaler, Entwerfer industrieller Serienerzeugnisse. Seit 1948 Professor an der Staatl. Werkakademie in Kassel.

Brenneis, Jo, geb. 1910 in Aschaffenburg. Besuchte die Kunstgewerbeschule in Offenbach, Reisen nach Holland, Italien, Spanien. Lebt seit 1937 in Hochheim am Main.

Cissarz, Johann Vinzenz, geb. 1873 in Danzig. Studierte in Dresden, 1906 Lehrauftrag in Stuttgart, von 1916 an Leiter der Meisterklasse für Malerei an der Kunstgewerbeschule in Frankfurt. Starb 1942.

Delavilla, Franz Karl, geb. 1884 in Wien. Studierte an der dortigen Fachschule für Textilindustrie und an der Kunstgewerbeschule, Mitarbeiter der Wiener Werkstätten, Leiter der Graphikklasse an der Städelschule, Frankfurt a. M.

Delsing, Bernhard, geb. 1906 in Holsterhausen bei Recklinghausen. 1924—31 Studium an der Kasseler Akademie, 1948—50 Lehrauftrag an der Abendschule der Frankfurter Städelschule. Lebt in Kassel.

Diehl, Gottfried, geb. 1896 in Frankfurt. Studierte an der Frankfurter Städelschule, Maler und Lithograph, seit 1946 Lehrer an der Werkkunstschule in Offenbach. Starb dort 1956.

Döbel, Karl, geb. 1902 in Kassel. Studium in München und Kassel, Reisen nach Frankreich und Italien. Lebt in Kassel-Wilhelmshöhe.

Elfers, Wilfried, geb. 1921 in Darmstadt. Ausgebildet bei K. H. Nebel und an der Kasseler Werkakademie, die ihm 1954 einen Lehrauftrag gab. Lebt in Kassel.

Fauser, Arthur, geb. 1911 in Kollnau (Baden). Autodidakt. Bereiste die Mittelmeerländer. Lebt in Frankfurt a. M.

Faust, Helmuth, geb. 1922 in Hannover. Studienaufenthalte in Schweden und in der Schweiz. Lebt in Frankfurt am Main.

Federlin, Kurt, geb. 1912 in Frankfurt. 1928—32 Besuch der Frankfurter Städelschule, längerer Studienaufenthalt in Südfrankreich. Lebt in Frankfurt a. M.

Frank, Franz, geb. 1897 in Kirchheim unter Teck. Ausgebildet an der Stuttgarter Akademie, 1926—32 freiberuflich tätig in Dresden, 1932

Dozent für bildende Künste an der Kasseler Pädagogischen Akademie. Seit seiner Entlassung 1933 freier Maler. Lebt in Marburg an der Lahn.

Garve, Theo, geb. 1902 in Offenbach. Schüler von Rudolf Koch, Troll und Cissarz, studierte 1926—30 bei Max Beckmann an der Frankfurter Kunstschule. Seit 1956 Lehrer an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg.

Gebürsch, Teo, geb. 1899 in Mainz. Studierte in Düsseldorf und München, längere Aufenthalte in Paris und Berlin. Lebt in Mainz.

Geitlinger, Ernst, geb. 1895 in Frankfurt. Studierte in München und in den Vereinigten Staaten. Lebt in Seeshaupt (Oberbayern).

Goetz, Borris, geb. 1915 in Frankfurt. Unterrichtet am Institut für Modeschaffen in Frankfurt am Main.

Götz, Karl Otto, geb. 1914 in Aachen. 1931—34 Besuch der Kunstgewerbeschule in Aachen, 1938—39 Dresdener Akademie. Freiberuflicher Maler und Graphiker, seit 1948 Herausgeber der programmatischen Zeitschrift „Meta". Lebt in Frankfurt am Main.

Gowa, Hermann Henry, geb. 1902 in Hamburg. Von 1933 an meist in Südfrankreich, nach dem Krieg an der Saarbrückener Akademie. Seit 1954 Direktor der Werkkunstschule in Offenbach am Main.

Greis, Otto, geb. 1913 in Frankfurt. Autodidakt. Gehörte dem Kreis der Frankfurter Zimmergalerie an (Götz, Kreutz, Schultze). Lebt in Bad Soden (Taunus).

Heck, Georg, geb. 1897 in Frankfurt. 1923—32 Studium an der Kunstgewerbeschule und an der Kunstschule in Frankfurt, Schüler Max Beckmanns, 1944 Verlust fast des gesamten Werks. Lebt in Frankfurt.

Herber, Richard, geb. 1899 in Biebrich am Rhein. Studium in Mainz und Frankfurt. Lebt in Wiesbaden-Biebrich.

Hergenhahn, Walter, geb. 1904 in Frankfurt. Schüler Max Beckmanns (Frankfurter Kunstschule). 1956 Leiter der Abendklasse an der Frankfurter Städelschule. Wohnt in Nierstein am Rhein.

Hergenhahn-Dinand, Inge, geb. 1907 in Darmstadt. 1925—30 Studium bei Beckmann an der Frankfurter Kunstschule und in Paris, Reisen nach Frankreich, Italien, Spanien. Lebt in Nierstein am Rhein.

Hillmann, Hans, geb. 1925 in Neumark/Schlesien. Besuchte 1949—54 die Kasseler Werkakademie. Lebt als selbständiger Graphiker in Kassel.

Hintschich, Gerhard, geb. 1924 in Hof/Mähren. Studierte an der Ecole des Beaux-Arts in Paris und seit 1949 an der Frankfurter Städelschule. Lebt als freischaffender Maler in Frankfurt.

Huberti, Ruth, geb. 1914 in Berlin. Als Malerin ausgebildet in Berlin. Lebt seit 1948 in Wiesbaden.

Hofferbert, Willi, geb. 1896 in Darmstadt. Lebt in Darmstadt.

Jawlensky, Alexej von, geb. 1864 in Souslovo bei Twer (Rußland). 1889 Studium an der Moskauer Akademie, 1896 bei Azbe in München, Mitbegründer der Neuen Münchener Künstlergesellschaft (1909) und Mitstreiter der „Blauen Reiter". Während des Ersten Weltkrieges in der Schweiz. 1924 ließ er sich in Wiesbaden nieder, wo er 1941 starb.

Kaatz, Erich, geb. 1909 in Hoppendorf bei Danzig. Studium in München, Königsberg und Berlin. Lebt in Wiesbaden.

Kirchner, Ernst Ludwig, geb. 1880 in Aschaffenburg. Architekturstudium an der Dresdener Technischen Hochschule, 1903—04 Malunterricht bei Debschitz und Obrist in München, Mitbegründer der Dresdener „Brücke"-Gemeinschaft (1905), 1911—14 in Berlin, 1915—16 Sanatoriumsaufenthalt in Königstein. Von 1917 bis zu seinem Tod 1938 in Davos und Umgebung.

Kreutz, Heinz, geb. 1923 in Frankfurt. Anfänglich Photograph, als Maler Autodidakt. Wiederholte Reisen nach Frankreich. Lebt in Frankfurt.

Krimmel, Bernd, geb. 1926 in Darmstadt. Studierte Architektur; als Maler Autodidakt. Lebt in Darmstadt.

Kruck, Christian, geb. 1925 in Hamburg. Betätigt sich vornehmlich als Farblithograph. Lebt in Frankfurt.

Kunz, Karl, geb. 1905 in Augsburg. Studierte in München, 1947—49 Lehrer an der Saarbrückener Kunstschule. Lebt in Weilburg/Lahn.

Lammeyer, Ferdinand, geb. 1899 in Fulda. Ausgebildet an der Frankfurter Kunstschule, zahlreiche Studienreisen nach West- und Südeuropa, seit 1950 Professor an der Städelschule, 1953 Gründer der Frankfurter Sezession. Lebt in Frankfurt.

Lander, Helmut, geb. 1924 in Weimar. Studium in Weimar. Tätig als Maler, Mosaikbildner und Bildweber in Darmstadt.

Leistikow, Hans, geb. 1893 in Elbing. Studium an der Breslauer Akademie. Als Graphiker tätig von 1925—30 in Frankfurt, bis 1937 in Moskau, bis 1947 in Berlin, 1947 Berufung an die Kasseler Werkakademie (Graphikklasse). Ansässig in Frankfurt am Main.

Lortz, Helmut, geb. 1920 in Schneppenhausen bei Darmstadt. Graphik, Maler und Bildhauer. Unterrichtet an der Werkkunstschule in Darmstadt.

Martin, Erich, geb. 1905 in Büdingen. Als Maler ausgebildet in Offenbach und Hanau. Wirkt seit 1929 als freischaffender Maler in Offenbach.

Meidner, Ludwig, geb. 1884 in Bernstadt (Schlesien). Studierte von 1903—05 an der Breslauer Akademie. Die für seine Entwicklung entscheidenden Jahre verbrachte er in Berlin; als ekstatischer Expressionist schloß er sich hier Herwarth Waldens „Sturm"-Kreis an. Nach 1933 emigrierte Meidner nach England, von wo er 1953 zurückkehrte. Er lebt in Hofheim am Taunus.

Moering, Christa, geb. 1916 in Beeserstedt bei Halle. Studierte 1935—45 in Stettin, Leipzig, Berlin, Frankfurt. Lebt in Wiesbaden.

Nußbaum, Jakob, geb. 1873 in Rhina. 1896 in Ungarn, 1903—04 in Tunis, Übersiedlung nach Frankfurt, Mitglied des Frankfurt-Cronberger Künstlerbundes. 1938 Emigration nach Palästina, wo er während des Krieges starb.

Oberländer, Gerhard, geb. 1907 in Berlin. 1945—52 in Würzburg als Kirchenmaler und Bühnenbildner. Lebt seither als Illustrationszeichner und Maler in Frankfurt.

Platschek, Hans, geb. 1922 in Berlin. Von 1939—53 in Südamerika. Seit 1953 tätig als Maler und Kunstkritiker in Frankfurt und München.

Prüstel, Heinz, geb. 1917 in Hornberg. Studium Akademie der bildenden Künste Leipzig. Malerei und Wandgestaltungen (Metallreliefs). Lebt in Mainz.

Reich an der Stolpe, Siegfried, geb. 1912 in Stolp. Schüler von Max Pechstein. Lebt in Hofheim im Taunus.

Richter-Starke, Beate, geb. in Berlin. Jugend im polnischen Posen, 1933—37 Akademien Berlin und Königsberg, 1945—46 Flucht aus Ostpreußen, seit 1954 auch schriftstellerisch tätig. Wohnt in Mainz.

Ritschl, Otto, geb. 1885 in Erfurt. Begann um 1920 als Autodidakt zu malen, setzte sich mit dem Kubismus auseinander, stand mit Jawlensky in Verbindung, abstrahiert seit dem Ende der zwanziger Jahre. Lebt seit 1908 in Wiesbaden.

Rödel, Karl, geb. 1907 in Neu-Isenburg bei Frankfurt. Besuchte von 1929—33 die Kunstschule Burg Giebichenstein, übernahm dort 1946 die Klasse für Lithographie. Lebt seit 1952 in Mannheim.

Rösler, Louise, geb. 1907 in Berlin. Studierte 1925—27 bei Carl Hofer. Studienreisen nach Frankreich, Italien, Spanien. Lebt in Königstein am Taunus.

Röttger, Ernst, geb. 1899 in Kassel. Ausgebildet als Innenarchitekt in Kassel und Nürnberg, als Maler an der Kasseler Kunstakademie. Seit 1947 Professor an der Werkakademie in Kassel.

Haus, Rudolf, geb. in Stettin. Studium in Berlin und Paris. Dort Berührung mit dem Café-du-Dome-Kreis. Reisen. Lebt in Wiesbaden.

Ruzicka, Franz, geb. 1918 in Teplitz-Schönau. Lebt als freischaffender Graphiker in Wiesbaden.

Sarnowski, Paul, geb. 1884 in Mülhausen/Elsaß. Hospitierte an der Kunstgewerbeschule in Straßburg und an der Kunstakademie in Berlin, von 1909 an als Kunsterzieher tätig. Seit 1919 in Wiesbaden; ist Vorsitzender der dortigen „Künstlergruppe 1950".

Schlotter, Eberhard, geb. 1921 in Hildesheim. Besuchte nach einer handwerklichen Ausbildung die Münchener Akademie, Studienreisen durch Europa, Nordafrika, Vorderasien. Lebt in Trautheim bei Darmstadt.

Schonnefeld, Ernst, geb. 1921 in Auerbach. Studierte in Frankfurt und Düsseldorf. Lebt in Auerbach/Bergstraße.

Schreib, Werner, geb. 1925 in Berlin. Studierte in Kiel und Hamburg. Seit 1953 in Wiesbaden ansässig.

Schulz-Schönhausen, Kurt, geb. 1922 in Neudamm/Neumark. Kunstgeschichtliches Studium in Berlin und Frankfurt. Kunsterziehererxamen in Kassel. Lebt in Offenbach/Main.

Schultze, Bernard, geb. 1915 in Schneidemühl. 1935—39 Studium in Berlin und Düsseldorf. Lebt seit 1946 in Frankfurt.

Steneberg, Eduard, geb. 1914 in Weimar. Studium in München und Unterricht bei Jost Schmidt.

Strecker, Paul, geb. 1898 in Mainz. Nach seinem Studium (München, Berlin) lebte er 1923—44 meist in Paris, 1944 Rückkehr nach Deutschland, 1946 Akademieprofessur in Berlin. Er starb dort 1950.

Thesing, Paul, geb. 1882 in Anholt/Westfalen. Studium in Darmstadt, Zürich, Paris. Lebt in Kranichstein bei Darmstadt.

Vogel, Ernst, geb. 1894 in Halberstadt. Lebt in Darmstadt.

Wagner, Hans, geb. 1902 in Wiesbaden. Maler und wissenschaftlicher Zeichner. Lebt in Wiesbaden.

Weil, Ernst, geb. 1919 in Frankfurt. Mitglied der „Frankfurter Sezession". Lebt in München.

Winter, F. A. Th., geb. 1906 in Mainz-Castel. Lebt in Düsseldorf.

Winter, Fritz, geb. 1905 in Altenbögge/Westfalen. 1927—30 Studium am Bauhaus. Lebt seit der Rückkehr aus Kriegsgefangenschaft 1949 in Dießen (Ammersee). Seit 1955 Professur an der Werkakademie in Kassel.

Zach, Thomas, geb. 1922 in Mutischen. Studium an der Frankfurter Städelschule. Lebt in Frankfurt am Main.

Die Toten

Der Maler Karl Caspar starb am 22. September im Alter von 77 Jahren in Brannenburg-Degerndorf. Die moderne religiöse Kunst in Deutschland verliert mit ihm einen hervorragenden Vertreter.

Der Glasmaler Jupp Strater ist im Alter von 57 Jahren in Krefeld gestorben. Bekannt sind seine Fenster im Bonner Münster, in der Nikolaus-Kapelle des Aachener Domes, im Arnsberger Regierungsgebäude und in der Essener Marienschule.

Dr. Hildebrand Gurlitt, der Direktor des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, ist am 9. November im 62. Lebensjahr an den Folgen eines Autounfalls gestorben.

Personalia

Der Kunstwissenschaftler A. E. Brinckmann feierte am 4. September seinen 75. Geburtstag. Sein letztes Buch „Baukunst, Die künstlerischen Werte im Werk des Architekten" erschien im September bei Ernst Wasmuth, Tübingen. Es beweist neuerlich, daß Brinckmann zu den bedeutendsten Bauhistorikern zählt. Das Buch überblickt einen Zeitraum von der frühchristlichen Baukunst bis zur Gegenwart, die es ihm allerdings nicht recht macht.

Der Keramiker Ulrich Günther, München, wurde als Leiter der Keramischen Abteilung an die Staatliche Akademie der bildenden Künste, Stuttgart, berufen.

Der Maler Karl Otto Goetz wurde mit dem Kritikerpreis der Stadt Siegen ausgezeichnet.

Der Bildhauer Gustav Seitz, Berlin, wurde am 11. September 50 Jahre alt. Die Kunsthalle Mannheim zeigte im September eine Gesamtausstellung seiner Werke.

Gustav Seitz

Georg Ehrlich, der in Wien geborene, seit 1937 in London lebende Bildhauer, wurde vom österreichischen Kultusminister mit dem Professorentitel ausgezeichnet.

Der „Kunstpreis der Jugend Baden-Württemberg 1956" in Höhe von insgesamt 12 000 DM, gestiftet vom Kultusministerium und den Städten Stuttgart und Baden-Baden, wurde mit den vier ersten Preisen von je 1500 DM an die Maler Herbert Schneider, Stuttgart, Volkmar Kötter, Lörrach, an die Bildhauer Albrecht Kneer, Heidenheim/Brenz, und Jürgen Weber, Stuttgart, vergeben. Preise in Höhe von je 1000 DM erhielten die Maler Wilhelmine Ott, Herwig Schubert, Lothar Schall, der Bildhauer Emil Cimiotti, sowie die Graphiker Hermann Burckhart und Paul König.

Otto Dix, der in Hennenhof a. Bodensee lebt, wird am 1. Dezember 65 Jahre alt.

Der 75. Geburtstag Picassos am 25. Oktober wurde auch in Moskau, Leningrad, London und Paris begangen. Eine Einladung zu der im Museum für moderne Kunst in Moskau veranstalteten Ausstellung, die dem Maler von Ilja Ehrenburg überbracht wurde, lehnte er ab. In London vertrat ihn sein Sohn Paul. In Paris organisierte „Travail et Culture" eine Gala. Persönlich anwesend war Picasso in Begleitung Jean Cocteaus und des Malers Pignon bei einem Empfang, den die dankbaren Töpfer von Vallauris in seinem dortigen Atelier veranstalteten. Picasso soll dabei die 75 Kerzen einer riesigen Torte mit drei Atemzügen ausgeblasen haben.

William Wauer, der Maler, Bildhauer und Schriftsteller, einer der Vorkämpfer in Herwarth Waldens Künstlervereinigung „Der Sturm", feierte am 26. Oktober in Berlin seinen 90. Geburtstag. Wauer trat im vergangenen Sommer auf der ersten großen Berliner Kunstausstellung erneut mit kraftvoll expressionistischen Bildern und abstrakten Plastiken hervor. 1910 wurde Wauer von Kokoschka porträtiert. Das Bild zählt seit 1952 zum Besitz des Stedelijk-Museum Amsterdam.

Der Maler Kurt Weinhold, Calw, wurde am 28. September 60 Jahre alt.

Der Oberschwäbische Kunstpreis 1956 wurde Prof. Josef Henselmann, Präsident der Akademie für bildende Künste in München, verliehen. Der Kunstpreis, 1951 von den Landkreisen Biberach, Ravensburg, Saulgau und Wangen gestiftet, ist mit 10 000 DM dotiert.

Der Kunstpreis der Stadt Gelsenkirchen zur Förderung einheimischer Künstler wurde im Oktober zum erstenmal vergeben. Den Hauptpreis in Höhe von 1500 DM erhielt der Maler Hans Rahn, der Nachwuchspreis in Höhe von 500 DM wurde dem Bildhauer Bruno Unkhoff zugesprochen.

Lander, Helmut, geb. 1924 in Weimar. Studium an der Hochschule für Baukunst und bildende Künste Weimar. 1952 Werkstattleiter in der Mosaikabteilung Glashütte Mittinger & Co., Darmstadt. Auslandsreisen. Jetzt frei schaffend. Lebt in Darmstadt.

Ausstellungen

Pfälzische Landesgewerbeanstalt, Kaiserslautern: November / Dezember „Pfalzpreis für bildende Kunst 1956 — Plastikpreis"; „Ludwig Waldschmidt — 70 Jahre" und „Weihnachtsverkaufsausstellung der Arbeitsgemeinschaft Kunsthandwerker der Pfalz"; Januar/Februar 1957 „Neue Pfälzische Gruppe"; Februar/März 1957 „Karl Unverzagt und Arnold D'Altri".

Städt. Museum Wiesbaden, Gemäldegalerie, Friedrich-Ebert-Allee 2: 14. 10. bis 17. 3. 1957 „Kunstwerke aus eigenem Galeriebesitz".

Kunstverein Braunschweig, Haus Salve Hospes: 11. 11. bis 16. 12. „Pierre Bonnard"; 19. 12. 1956 bis 15. 1. 1957 „Amerikanisches Theater".

Städt. Kunstausstellungen Gelsenkirchen, Heimatmuseum Gelsenkirchen-Buer, Horster Straße 5: 28. 10. bis 25. 11. „Jahresschau der Gelsenkirchener Künstler — Malerei, Grafik, Plastik, Kunsthandwerk"; 2. 12. 1956 bis 13. 1. 1957 „Heinz May — Gemälde, Aquarelle" und „Ernst Gottschalk — Plastik".

Westfälischer Kunstverein, Münster: 4. 11. bis 25. 11. „Arnold Schlick — Plastiken, Josef Wedewer — Gemälde"; 2. 12. bis 24. 12. „Weihnachtsausstellung"; 3. 1. bis 17. 2. 1957 „August Macke — Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen — zum 70. Geburtstag".

Städt. Kunsthalle Mannheim: 17. 11. bis 9. 12. „Künstler aus dem Rhein-Neckar-Raum".

Kunstgalerie Domkaffee Detlef Boysen, Meldorf: November „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen" und „Französische Grafik".

Museumverein Düren: Lichtbildervorträge: 10. 12., 20 Uhr, Prof. Dr. Hermann Schnitzler, Köln, „Die Pala d'Oro im Aachener Münster", 14. 1. 1957, 20 Uhr, Prof. Dr. O. H. Förster, Köln, „Bramante und die Renaissance".

Städt. Galerie, Garmisch-Partenkirchen: Dezember/Januar „Englische Maler der Gegenwart".

Städt. Kunstausstellungen Bochum, Haus Metropol, Kortumstraße: 17. 11. bis 19. 12. „Jahresschau des Bochumer Künstlerbundes".

Galerie Inge Ahlers, Mannheim, P 3, 8, Südlandhaus: Dezember „das kleine bild — le petit format; dialogue en couleur franco — allemand".

Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Waldstraße 3: 4. 11. bis 2. 12. „Herbstausstellung Badischer Künstler — Malerei, Grafik, Plastik"; 9. 12. bis 6. 1. 1957 „Carl Hofer-Gedächtnisausstellung".

Heidelberger Kunstverein, Hauptstraße 97: 2. bis 26. 12. „Weihnachtsausstellung Heidelberger Künstler".

Rathaus Ebingen/Württ.: 4. bis 25. 11. „Fritz von Graevenitz — Plastik, Malerei, Grafik".

Suermondt-Museum, Aachen, Wilhelmstraße 18: November „Holländische Künstler aus der Provinz Limburg — Plastik und Grafik".

Böttcherstraße GmbH. Paula Bekker-Modersohn Haus, Bremen: 10. 11. bis 31. 12. „Künstler im Bremer Raum 1956".

zimmergalerie franck, Frankfurt/Main, Vilbelerstraße 29: 15. 11. „Doris Rücker — Plastiken"; 6. 12. „Anton Rooskens — Gouaches".

Klingspor-Museum, Offenbach/Main: 7. 11. bis 2. 12. „Sammlung Dr. Guggenheim, New York"; 11. 12. bis 13. 1. 1957 „Bunte Kinderwelt"; 18. 1. bis 24. 2. 1957 „Hans Bohn".

Die Villa Hügel, Essen, veranstaltet in Verbindung mit dem Museum Folkwang Mitte Januar 1957 eine Vincent van Gogh-Ausstellung, die mit neuem umfangreichem Dokumentationsmaterial sowie mit etwa 50 Meisterwerken und 50 Zeichnungen Leben und Werk des Künstlers aufzeigen wird.

Städt. Kunsthalle, Baden-Baden: 2. 12. bis 6. 1. 57 „Internationale Sezession, 1956".

Spendhaus, Reutlingen: November „Friedel Leisar, Kurt Weinhold, Werner Rosenbusch, Hugo Stadelmaier".

Galerie Günther Franke, München, Studvilla: November „Die vier Maler" (Willi Baumeister, E. W. Nay, Theodor Werner, Fritz Winter); 1. 12. bis 15. 1. 57 „Anton Kerschbaumer, Gedächtnisausstellung".

Museum Haus Lange, Krefeld: bis 2. 12. „Berto Lardera".

Kunstverein Freiburg i. Br.: bis 2. 12.: „Ludwig Maria Beck".

Galerie Commeter, Hamburg, Hermannstr. 37: 7. bis 30. 11. „Karl Schmidt-Rottluff".

Städt. Kunsthalle, Recklinghausen: November „Deutsche Kunstpreisträger seit 1945".

„göppinger galerie", Frankfurt/Main, Berliner Straße 27: 8. 11. bis 8. 12. „sitzen-sehen-hören".

Kestner-Gesellschaft, Hannover, Warmbüchenstraße 8: 10. 11. bis 9. 12. „K.O. Götz — K.R.H. Sonderborg".

Museum „Die Fähre", Saulgau: 18. 11. bis 30. 12. „Karl Caspar — Gedächtnisausstellung — Ausstellung Josef Henselmann".

Galerie Alex Vömel, Düsseldorf, Königsallee 42 I: 20. 11. bis 31. 12. „Deutsche Graphik seit 1910".

Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf: 11. 11. bis 9. 12. „Hessische Töpferkunst aus 600 Jahren". Beteiligt sind u. a. die Museen von Bremen, Kassel, Marburg. Ein großer Teil der ausgestellten Keramiken besteht aus neueren Bodenfunden.

Mannheimer Kunstverein: 28. 10. bis 25. 11. „Dei Länder — Drei Maler — Drei Bilder".

Das Graphische Kabinett: Hanna Grisebach, Heidelberg: 11. 11. bis 16. 12. „Adolf Hölzel — Ida Kerkovius" (in den neuen Räumen Karl-Ludwig-Straße 6, an der Providenzkirche).

Kunstverein Tübingen: 11. 11. bis 2. 12. „Gerhard Marcks — Africana".

Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath: 13. 10. bis 24. 11. „Arthur Fauser"; 24. 11. bis 31. 12. „Fritz Winter, Ölbilder und Gouachen — Hans Pistorius, Monotypien"; 8. bis 31. 1. „Johanna Schütz-Wolff, Wandteppiche und Grafik".

Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen, jetzt Hochstraße 73: 29. 11. bis 27. 12. „Finnisches Kunsthandwerk"; 9. 12. bis 13. 1. 57 „Otto Müller".

Kunstverein Hamburg, Glockengießerwall: 2. 12. bis 27. 1. 57 „Paul Klee". Diese Ausstellung wird aus Bern übernommen und wird mit über 420 Werken die umfassendste Klee-Ausstellung sein, die ja in Deutschland gezeigt wurde.

Ausland

Im Pariser Louvre, Pavillon de Marsan, wurde die 1. Triennale zeitgenössischer französischer Kunst unter dem Motto „art et technique 1956", eröffnet. Sie wird angewandte, mit den Mitteln moderner Technik hergestellte Kunst zeigen.

Kunsthaus Zürich: 21. 10. bis 25. 11. „Lehmbruck".

Helmhaus, Zürich: November/Dezember „Züricher Künstler".

Eidg. Technische Hochschule, Zürich, Graphische Sammlung: 20. 10. bis 22. 12. „Die farbige Zeichnung".

Pestalozzianum, Zürich: 27. 10. bis Ende Dezember „Die Schweizer Schule im Ausland".

Kunsthalle Basel: 27. 10. bis 25. 11. „Gedächtnisausstellung Paul Basilius Barth" und „Hermann Blumenthal, Gerhard Marcks, Alexander Zschokke".

Das Puschkin-Museum in Moskau veranstaltete eine Ausstellung „Von David bis Cézanne".

Eine Ausstellung Moderner Deutscher Architektur wurde in Washington eröffnet.

Eine Ausstellung italienischer Meisterwerke der Renaissance, die größte, die jemals in den Vereinigten Staaten gezeigt wurde, ist am 21. November in der Washingtoner Nationalgalerie eröffnet worden.

Galerie d'Art Moderne, Basel, Aeschengraben 5: bis 5. 12. „Vieira da Silva".

Galerie Bing, Paris 8, 174 rue du Faubourg-Saint-Honoré: 6. 11. bis 1. 12. „Atlan".

Galerie Arnaud, Paris 6, 34 rue du Four: 22. 11. bis 5. 12. „Kaufmann".

Galerie Prismes, Paris 6, 6 rue Monsieur-le-Prince: 22. 11. bis 13. 12. „Benrath".

Galerie de France, Paris 8, 3 Faubourg-Saint-Honoré: 9. 11. bis 20. 12. „Hartung".

Galerie de l'Odeon, Paris: 9. bis 25. 11. „Herta Boehm".

Die Nationalgalerie für Moderne Kunst in Rom hat am 20. November eine große Mondrian-Ausstellung eröffnet.

Allgemeines

Im Landtag von Baden-Württemberg stand der Ankauf zweier Werke von Franz Hals für die Staatsgalerie in Stuttgart zur Debatte. Beanstandet wurde weniger der hohe Preis, der für beide Bilder 600 000 DM beträgt, als der Erwerb so teurer Kunstwerke in Zeiten, in denen die soziale Not noch weit verbreitet sei. Gegengründen, wie die Vernachlässigung der Museen, die Wertbeständigkeit der Kapitalanlage in Kunstwerken, die Aufwendungen anderer Länder für solche Ankäufe, die Abwanderung deutschen Kunstguts ins Ausland und die Bedeutung der Kunst gegenüber den materiellen Werten, schlossen sich in namentlicher Abstimmung bei elf Enthaltungen 67 Abgeordnete an, während nur 29 für die Streichung des Betrags eintraten.
Die zwei auf Eiche gemalten, 65×55 cm großen Bildnisse, die sich bisher im Besitz der Stiftung Kunsthaus Heylsdorf, Worms, befanden, lassen in Farbe und Zeichnung die lebendige Handschrift von Hals durchaus vermissen. Hätte man nicht besser diesen hohen Geldbetrag für die Wiederherstellung des Gebäudes der Galerie oder für die Komplettierung der modernen Sammlung verwenden sollen?

Unlängst wurde von einem mainfränkischen Museum eine Tilman Riemenschneider-Statue für 250 000 DM erworben. Kenner schätzen sie auf 40 000 DM.

Die „Kunstschau der Spielbank Westerland", eine verdienstvolle Einrichtung des Direktors der Spielbank Ernst Lojewski und des Malers Rudolf Strey, fand in diesem Sommer zum zweiten Male statt. Die Schau, die mit Erfolg den Feriengast an die moderne Kunst heranführt, soll alljährlich wiederholt werden.

Der dritte internationale Kongreß für Ästhetik fand im Oktober auf der Insel San Giorgio bei Venedig statt. Zahlreiche wissenschaftliche Probleme der Ästhetik sind erörtert worden. Der erste Kongreß dieser Art wurde 1931 in Berlin, der zweite 1937 in Paris veranstaltet.

Das Werk Maurice Utrillos ist außerordentlich umfangreich und umfaßt auch dann, wenn die zahlreichen Fälschungen einmal ausgeschieden sein werden, nach der Meinung des Pariser Kunsthändlers Paul Pétridés, der z. Z. den Oeuvre-Katalog mit Autorisierung der Witwe Utrillos zusammenstellt, mehr als 4000 Arbeiten.

Ein Roman, der das Leben Utrillos behandelt, kündigt der Verlag Funk & Wagnalls in New York an. Die Verfasser, Stephen und Ethel Longstreet, standen Suzanne Valadon, der Mutter Utrillos, nahe.

Eine neue, gut dokumentierte Cézannebiographie erschien kürzlich bei Hachette, Paris „La viè de Cézanne" von Henri Perruchot, dessen ältere sehr lesenswerte van Gogh-Biographie kürzlich in der deutschen Übersetzung von Fritz Montfort im Bechtle Verlag erschien.

Von den in der großen Rembrandt-Ausstellung im Reichsmuseum Amsterdam gezeigten Bildern werden nicht weniger als zehn in ihrer Echtheit angezweifelt. Die umstrittenen Werke stammen aus internationalen Museen, mehrere aus großen Sammlungen Deutschlands. Als Fälschung wird nur ein aus einer englischen Privatsammlung kommendes Bild, ein Apostel Bartholomäus, angesehen. Die übrigen neun Bilder schreibt man Malern aus der Zeit Rembrandts zu. Die Einwände gehen zum Teil auf den Amsterdamer Kenner van Dantzig zurück, der sich um die Entlarvung van Meegerens verdient machte und auch van Goghs Selbstbildnis bei Kerzenlicht, das sich in Amerika befindet, für unecht hält. Van Dantzig hat seinerzeit die in mehreren Ländern gezeigte Ausstellung „Falsch und echt" organisiert.

KAFFEE HAG *schont Herz und Nerven, regt an, ohne aufzuregen.*

Einen Oeuvre-Katalog des Werkes von Alfred Sisley bereitet Georg Wildenstein vor. Mitteilungen werden an „Les Beaux Arts, Edition d'études et de documents, 140, Rue du Fg. St. Honoré, Paris VIIIe, erbeten.

Für die Errichtung eines „Pavillon der Kunst" in Tel Aviv hat die Kosmetikerin Helena Rubinstein, die eine wertvolle Kunstsammlung besitzt, 200 000 Dollar gestiftet. Der Bau, für den 18 Monate in Aussicht genommen sind, soll ein Zentrum für die Förderung junger Talente und für internationale Kulturbeziehungen werden.

Mit einem internationalen Kunstpreis von 10 000 Dollar will die Solomon R. Guggenheim-Stiftung alle zwei Jahre das beste Gemälde auszeichnen, das von einer aus internationalen Körperschaften zusammengesetzten Jury ausgewählt wird. Dem Wettbewerb gehen nationale, mit je 1000 Dollar dotierte Wettbewerbe in sechzehn oder mehr verschiedenen Ländern voraus.

Ein großer Teil der Werke aus dem Nachlaß Emil Noldes bleibt als unveräußerlicher Bestand in seinem Wohnsitz Sebüll (Südtondern). Zum ersten Jahrestag des Todes von Emil Nolde am 13. April 1957 wird eine ständige Ausstellung mit jährlich wechselnden Werken auf Sebüll eröffnet.

Emil Nolde hat in seinem Testament acht seiner Werke dem dänischen Museum für Kunst in Kopenhagen vermacht. Ihr Wert wird auf rund 100 000 DM geschätzt.

Ein echtes Werk von Murillo aus dem Jahre 1670 „Zigeunermadonna mit Kind" will der australische Kunstexperte und Restaurator Kurt Norden bei der Reinigung eines alten verschmutzten Gemäldes entdeckt haben. Es hing jahrelang über einem Kamin.

An der XI. Triennale in Mailand, die vom 27. Juli bis 4. November 1957 stattfindet, wird sich Deutschland wieder beteiligen. Der Bundesminister für Wirtschaft hat die Zusammenstellung der Ausstellung, auf der Kunsthandwerk, sowie gut geformte Industrieerzeugnisse gezeigt werden, wie schon 1954 dem Rat für Formgebung in Darmstadt übertragen. Frau Mia Seeger, Darmstadt, wurde als Kommissar berufen. Prof. Arnold Bode, Kassel, wird die Gestaltung der deutschen Abteilung übernehmen.

Eine Barlach-Gedenkstätte hat die Barlach-Gesellschaft in Ratzeburg der Öffentlichkeit übergeben. In drei Räumen des „Alten Vaterhauses", in dem Barlach von 1878 bis 1884 lebte, sind Plastiken, Holzschnitte, Lithographien, Handschriften und Erinnerungsstücke zusammengetragen.

„Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr", die Ausstellung dieses Sommers auf Villa Hügel, Essen, wurde von über 271 300 Besuchern besichtigt.

Farbige Kohle, die als Buntstifte in hölzerner Hülle mit dicker Mine in achtundvierzig Farben verkauft werden, hat eine Nürnberger Firma herausgebracht. Die Verarbeitungsweise und Vorteile dieser „Carb-Stifte" entsprechen denen der schwarzen Zeichenkohle.

Das Ulmer Museum wurde am 4. November im großen Saale des Ulmer Rathauses wiedereröffnet.

Das Museum auf der Akropolis in Athen ist nach langen Renovierungsarbeiten wieder zugänglich. In neun großen Sälen sind u. a. mehr griechische Originale ausgestellt als in irgend einem anderen Museum der Welt.

Leonardos „Gioconda" sei ein als Frau verkleideter Jüngling gewesen, behauptet in einem neuen Buch der französische Kunsthistoriker Georges Isarlo. Dadurch erkläre sich das rätselhafte Lächeln der Mona Lisa. Diese Deutung ist nicht ganz neu, doch dürfte es das erstemal sein, daß ein bekannter Kunsthistoriker sie vertritt. np.

Ein bis zwei Prozent der Bausumme müssen bei Bauvorhaben der öffentlichen Hand für künstlerische Ausschmückung aufgewendet werden, besagt eine Verordnung des Finanzministeriums Stuttgart.

Österreich hat ein Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft geschaffen, das in drei Klassen an in- und ausländische Persönlichkeiten verliehen wird. Die Gesamtzahl der Besitzer darf für jede Klasse 36 nicht übersteigen. Warum gerade 36?

Vier Auktionen in Hamburg. Buch & Kunstantiquariat Dr. Ernst Hauswedell, Hamburg 36, Fontenay 4, Tel. 44 83 66: 22. 11. „Wertvolle Bücher und Autographen"; 23. 11. „Bibliothek Dr. Edgar S. Oppenheimer, New York"; 24. 11. „Gemälde, Graphik, Handzeichnungen, Plastik"; 26. 11. „Deutsche Fayencen, Chines. und Japan. Bronzen und Porzellane, Altmexikanische Kunst, Antike Orient-Teppiche".

Die Freunde der bildenden Kunst, e V., München, haben, unterstützt vom Süddeutschen Rundfunk, den Städten Karlsruhe, Mannheim, Heidelberg und Pforzheim sowie einiger Firmen und Förderer einen Nordbadischen Kunstpreis ausgeschrieben. 10 000 DM sollen zur Verteilung gelangen. Die Bewerbungsarbeiten (bei Malern 2, bei Grafikern 3, bei Bildhauern 2) können zwischen dem 4. und 6. Dezember im Heidelberger Kant-Gymnasium, Englerstr. 10, eingeliefert werden. Nähere Bedingungen sind bei den Kulturämtern Karlsruhe, Mannheim, Heidelberg, Pforzheim sowie beim Kunstverein Karlsruhe zu erfahren.

Die 28. Biennale in Venedig wurde nach einer Öffnungsdauer von 125 Tagen geschlossen. Der Zahl von 176 796 Ausstellungsbesuchern im Jahre 1954 stehen 188 487 in diesem Jahr gegenüber. Verkauft wurden 686 Kunstwerke zu einem Gesamtbetrag von über 100 Millionen Lire (670 000 DM). Weitere 6,5 Mill. Lire wurden als offiziell gestiftete Preise vergeben. Damit liegen die Beträge, die den Künstlern zuflossen, in diesem Jahr um 20 Millionen höher als 1954.
Auf die Werke im deutschen Pavillon entfielen fast 3 Mill. Lire, von denen der höchste Betrag (9 mal 100 000 Lire) der Torso von Karl Hartung erzielte. Alle Ankäufe wurden von Ausländern getätigt.

Die „Industrieform", die „Ständige Schau formschöner Industrieerzeugnisse" wurde im vergangenen Jahr am 5. Oktober auf Villa Hügel, Essen, eröffnet. Bis jetzt konnte man über 250 000 Besucher zählen.

Anmerkung der Redaktion

Herr Dieter Keller, Stuttgart, stellt berichtigend zu der mit dem 1. Preis unseres Picasso-Kritikerwettbewerbes prämiierten Arbeit „Guernica" von Curt Seckel fest (Heft 1/2/X), daß die Stadt Guernica nicht von Franco, sondern von der deutschen „Legion Condor" bombardiert worden ist.
Den 3. Preis unseres Kunstkritikerwettbewerbes von Dr. Robert Dangers, Darmstadt, veröffentlichen wir aus Raummangel erst in unserem kommenden Heft.

Mitteilungen der Gesellschaft der Freunde junger Kunst e. V. Baden-Baden und München

Baden-Baden: Vom 2. Dezember bis 6. Januar findet in der Staatlichen Kunsthalle die zweite Ausstellung von Künstlern der Gesellschaft statt. Die ausgestellten Arbeiten sind über die Leihbilderei der Gesellschaft verkäuflich. Sie können in monatlichen Raten bezahlt werden.

Am 4. Dezember 1956 veranstaltet die Gesellschaft zusammen mit der Patronatsgesellschaft Baden-Baden einen Vortrag von Dr. Hans Curjel, Zürich, „Abstrakte Kunst und Bühne" mit anschließendem Gespräch am runden Tisch. Daran beteiligen sich zwei Intendanten mit ihren Bühnenbildnern.

München: Vortragsprogramm für den Winter 1956/57. 5. 11. 56: Dr. Hans Konrad Röthel, München, „Cézanne", 19. 11. 56: Dr. Günther Busch, Bremen, „Vincent van Gogh", 3. 12. 56: Prof. Kurt Bauch, Freiburg, „Der Jugendstil", 7. 1. 57: Dr. Franz Roh, München, „Über das seelische Trägheitsgesetz: Mißverstehen jeweils neuer Kunstformen", 21. 1. 57: Dr. Werner Schmalenbach, Hannover, „Kurt Schwitters", 4. 2. 57: Dr. Umbro Apollonio, Venedig, „Die zeitgenössische italienische Malerei", 18. 2. 57: Dr. Walter Hess, München, „Die große Abstraktion und die große Realistik", 11. 3. 57: John Anthony Thwaites, Düsseldorf, „Zen 49 und die abstrakte Kunst in Deutschland", 25. 3. 57: Dr. F. L. Bayerthal, München, „Die Bedeutung des Zeichens in der heutigen Kunst", 8. 4. 57: Dr. Curt Seckel, München, „Kennzeichen des Kunstwerks. Das Problem der künstlerischen Gestalt in der neuen Malerei".

Alle Vorträge mit Lichtbildern und anschließender Diskussion jeweils montags, 20 Uhr, jetzt im Vortragssaal der Städtischen Galerie, Luisenstraße 33. Eintritt für Mitglieder frei, Abonnement für den gesamten Zyklus 12,— DM, Einzelvortrag 1,50 DM. Abonnement für Schüler, Studenten, Künstler, Arbeitslose und Schwerbeschädigte 5,— DM, Einzelvortrag 50 Dpfg.

Vorverkauf in unserm Ausstellungsraum im Deutschen Werkbund, Maxburgstr. 4/I (Quergebäude im Hof der Maxburg hinter dem Mosesbrunnen), ab 29. Oktober täglich 15 bis 19 Uhr.

Die Mitgliedschaft in der „Gesellschaft der Freunde junger Kunst" bietet: freien Eintritt zu den Vorträgen und sonstigen Veranstaltungen, Anrecht auf ein farbiges Litho als kostenlose Jahresgabe, Benutzung der Leihbilderei.

Jahresbeitrag 15,— DM, Studenten, Schüler, Lehrlinge 5,— DM.

Geschäftsstelle der Münchener Gesellschaft: München 25, Plinganserstraße 142. Tel. 7 37 87.

Geschäftsstelle der Baden-Badener Gesellschaft: Baden-Baden, Kunsthalle.

Der Gesamtauflage dieses Heftes liegen Prospekte der Firmen
Max Braun, Frankfurt/Main
Paulus-Verlag, Recklinghausen, und
W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart-O
bei, für die wir die Beachtung unserer Leser erbitten.

unde

6. Ja-
o die
scheft
r die
kön-

schaft
aden-
ürich,
ndem
sich

Winter
Mün-
usch,
Kurt
Dr.
Trög-
unst-
Haz-
Apol-
ische
chen,
stik",
dorf,
und",
Be-
nst",
chen
chen

nder
Vor-
33.
den
DM.
Ar-
nzel-

Deut-
iude
en),

nde
Vor-
auf
Be-

ehr-

lün-

aft:

---

okte

er-